L'EDUCATION MUSICALE



N°s 379-380
Juin-Juillet 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

Tempus tacendi, tempus loguendi...

Au cours de sa Conférence de presse du 22 avril dernier, M. Lionel Jospin nous a fait part de ses "Propositions pour la rénovation du lycée".

Les recommandations du Conseil National des Programmes (CNP) nous avaient déjà fort inquiétés : ne préconisaient-elles pas, en effet, la mise en concurrence des modules d'Art avec des modules des disciplines majeures de chaque série ? Mais le ministre préfère les situations claires : ainsi n'aura-t-il retenu qu'un petit nombre de modules dits de soutien, dans les seules "matières dominantes" : mathématiques, physique et chimie, biologie, technologie, en série Scientifique (S); philosophie, histoire et géographie, 1e langue vivante, en série Littéraire (L), etc.

Un espoir demeurait : les options. Las ! Les élèves de Première et Terminale n'auront plus désormais accès qu'à une seule option. Voici, par exemple, la liste des options proposées aux élèves de la série Scientifique : 2e langue vivante, langue ancienne, arts, biologie, technologie ou informatique...

Qui, dans ces conditions, osera encore parler de "libre choix des élèves" ? Pour nos représentants auprès du ministre, importera-t-il encore longtemps de se taire ?

Francis COUSTE

46e Année **n° 379 - 380**

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

L'Orgue monumental de la Basilique Saint-Pierre de Rome

Le 11 février 1875, Aristide Cavaillé-Coll, le plus célèbre des facteurs d'orgues français du 19e siècle fêtait ses 64 ans. Dans son cabinet, de nombreux dessins et photographies, instrument par instrument, retracent sa vie. Au centre Saint-Sulpice avec ses plans intérieurs, et l'encadrant La Madeleine, le Trocadéro, Saint-Denis, Notre-Dame de Paris et un essai pour Saint-Pierre de Rome. C'était en effet la plus vaste, la première église de la chrétienté qui l'attirait : «avec l'orgue de Saint-Pierre, disait-il, je finirai ma carrière». Il établit alors un projet monumental : 150 registres (Notre-Dame de Paris n'en comptait que 86 !) dont 5 de 32 pieds et 23 de 16 pieds, totalisant 8 000 tuyaux d'une puissance proportionnée à l'immense vaisseau. Dans son ingéniosité intarissable, il avait même conçu des jeux d'anches employés comme mutations, fonction normalement occupée par les jeux de fonds plus doux. L'architecte Alphonse Simil en dessina le buffet qui devait couronner la porte principale.

Pie IX accueille favorablement le projet mais sans rien promettre. Il faut bien avouer que les orgues italienne à la fin de ce siècle sont «détestables», selon l'expression de l'abbé Lamazou, curé de Notre-Dame d'Auteuil, dans une lettre à Cavaillé-Coll, du 29 septembre 1875. Liszt, que le curé musicien avait rencontré à Rome, lui-même admirateur de Cavaillé-Coll, attribue le retard au chapitre plus qu'au Saint-Père. A l'avènement de Léon XIII, l'espoir reprend ; les partisans s'affrontent quant à la place où l'on pourrait loger le géant.

A l'approche du jubilé sacerdotal du Pape (1887) — dix ans ont déjà passé — , Cavaillé-Coll, eut l'idée d'un appel au monde catholique pour réunir les fonds nécessaires, et il commença par faire exécuter une maquette «au dixième», garnie de tuyaux argentés aux fines ciselures et l'expédia au Vatican. il obtint une médaille d'or à l'exposition du jubilé. Pourtant personne ne prêta attention à cet orgue purement décoratif d'où ne sortait aucun son (même réduite au dixième, la maquette avait encore le volume d'un orgue de chapelle ordinaire !). Notre pauvre facteur d'orgues revint de la Ville éternelle Chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire et rassasié de l'indifférence du monde romain.

L'année suivante, Cavaillé-Coll projette de faire figurer la maquette à l'Exposition universelle de 1889, ultime occasion d'émouvoir le public et de l'initier au projet. Il fit donc demander au chapitre de Saint-Pierre qu'on voulut bien, quelques mois seulement, lui prêter «le précieux bibelot». Monsignor Grassi-Landi lui fit cette réponse : «Il est absolument impossible de condescendre à vos désirs. Le modèle dont il s'agit a été placé dans la grande salle dite «des Modèles» où se trouvent divers projets de Michel-Ange et autres personnages illustres. Votre modèle ne peut donc trouver une meilleure place et qui vous donne une plus belle satisfaction.» Dans sa conclusion, le prélat voudrait donner un ton plus encourageant : «je n'ai pas négligé de m'occuper de votre projet. Quant à son exécution, il me semble que le moment propice n'est pas encore venu, ce qui ne veut pas dire que vous soyez ajourné à une date lointaine. Le moment pourrait également arriver sous peu. Les grandes choses et les grands projets rencontrent toujours de grandes difficultés et c'est de bon augure : *e questo e buon indizo*.»

Respectueux de la décision du chapitre, Cavaillé-Coll se résigna tristement et Saint-Pierre attend toujours. D'après l'augure, ce devait être vraiment une très grande chose !

Pourtant, le dessin qui trônait dans le bureau du vieux Cavaillé-Coll ne révèle-t-il pas l'impossibilité de sa réalisation ? Bien sûr, l'instrument aurait été parfaitement proportionné à l'immense nef ; sa décoration n'aurait pas été étrangère au vaisseau baroque, elle aurait même fait écho aux colonnes du baldaquin du Bernin. Mais l'obturation des trois grandes fenêtres qui confèrent au portrait équilibre et grandeur, n'aurait-elle pas trahi l'esprit de Michel-Ange ? La chaleur et la présence de l'instrument monumental aurait-elle jamais supplanté la rigueur d'un office pontifical où la Sixtine, dont les échos lointains emplissent à peine l'espace, interprète Palestrina a capella ? Au plan musical, la liturgie romaine, très intérieure, pouvait sembler étriquée par rapport à l'édifice, Cavaillé-Coll proposait d'y remédier.

Une note de Charles-Marie Widor nous fournit l'épilogue : le projet avait été repris par Charles Mutin, successeur de Cavaillé-Coll, mais sous une forme nouvelle : en effet, les monuments historiques italiens refusant que l'on touchât aux murs de l'église, Pie X avait proposé que l'orgue soit mobile, placé sous la travée la plus proche de la coupole. Un comité présidé par Widor se réunit à Paris, mais la souscription atteignit à peine 60 000 francs. Un jour, le cardinal Rampolla, qui avait besoin d'argent pour réparer le dallage du choeur de Saint-Pierre, s'adressa au comité. Celui-ci, découragé, lui envoya les soixante mille francs.

Amaury SARTORIUS

Suzanne MONTU

MOZART
Les Noces de Figaro
Opéra buffa en 4 actes
Livret de Lorenzo Da PONTE
d'après BEAUMARCHAIS

Partition piano et chant :

Edition Ricordi - texte italien
Edition Schirmer - texte italien et anglais

Livret bilingue :

Italien et français - Ed. Billaudot.
Paris : 27 avril 1784 : création du *Mariage de Figaro* de BEAUMARCHAIS par les "Comédiens du Roi".
Vienne : 1 mai 1786 : création de l'opéra-buffa de MOZART : *Le Nozze di Figaro.*

Avertissement :

De nombreux et excellents résumés de l'argument assez compliqué, étant facilement accessibles dans divers ouvrages, nous renvoyons le lecteur à l'un de ceux-ci :
KOBE : *Tout l'Opéra* p. 101 à 104 Ed. R. Laffont
Larousse de la Musique, Vol. II, p. 1094 et 1095
G. et B. MASSIN : *Mozart*, p. 1010 à 1015 Ed. Fayard
WYZEMA et de SAINT-FOIX : MOZART, Vol. II, p. 411 1er collonne à 413 1er colonne. Ed. R. Laffont, Paris.

Le plan de l'exposé

Les origines du livret : Viccissitudes historiques.
La situation des théâtres lyriques en France et en Autriche.
De la comédie de Beaumarchais au livret des *Noces*.
Le rôle de Da PONTE.
Les personnages de la comédie et des *Noces*.
Le plan d'ensemble de l'ouvrage lyrique.
L'oeuvre elle-même : les cinq personnages clés.
Leur personnalités dévoilées au cours de l'opéra-buffa.
Conclusion.

Deux années seulement séparent la création des deux chefs-d'oeuvre mentionnés ci-dessus, issus de la même source, mais de conception scénique très différentes : triomphe du raisonnement, de l'intelligence lucide, du sarcasme allant jusqu'à la dureté dans la comédie; triomphe de la sensibilité, de la fine analyse psychologique, de la spontanéité dans l'opéra-buffa.

Deux années pour passer d'une comédie d'un auteur anti-royaliste, sympathisant des pré-révolutionnaires, souvent combattu, en but aux turpitudes politiques; deux années pendant lesquelles une comédie politico-sociale en langue française deviendra le livret italien d'un des plus purs et des plus achevés chefs-d'oeuvre du théâtre lyrique signé MOZART, il faut, en toute objectivité associer au nom du compositeur ceux de BEAUMARCHAIS et de l'abbé Lorenzo Da PONTE qui, en italien, adapta, avec moins de virulence et beaucoup de subtilité, la psychologie des personnages en une version destinée à être mise en musique, selon le souhait de MOZART et aboutira au chef-d'oeuvre : **Le Nozze di Figaro**

Cette oeuvre, l'une des plus belles et des plus parfaites du théâtre lyrique est, ainsi due à un véritable triumvirat franco-italo-autrichien.

Deux oeuvres qui ne s'affrontèrent pas, deux oeuvres destinées à des auditeurs aux conceptions artistiques, littéraires et politiques souvent différentes : la "comédie" s'adressant à l'esprit critique d'un public plus ou moins étranger à la musique, tandis que "l'opéra-buffa" trouve audience auprès d'un public souvent indifférent à la politique mais très réceptif à l'impact de la phrase musicale, aux sortilèges des timbres orchestraux et de la voix humaine.

L'oeuvre initiale de BEAUMARCHAIS

Créée en avril 1784 mais terminée dès le début de 1782, le **Mariage** avait été porté à la connaissance du roi, de la censure, des milieux intellectuels de toutes tendances. Les réactions furent immédiates et Louis XVI proclama : "Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. Cet homme se joue de tout ce qu'il faut respecter dans un gouvernement;" ne met-il pas dans la bouche de Figaro, au début de son monologue, s'adressant au Comte : "Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus", et, dans le 7e couplet du "vaudeville terminal", ne proclame-t-il pas :

"Par le sort de la naissance,
L'un est Roi, l'autre est Berger;
Le hasard fit leur distance;
L'esprit seul peut tout changer,
De vingt rois que l'on encense,
Le trépas brise l'autel;
Et Voltaire est éternel"...(bis)

N'est-ce pas une "photographie" de la société du siècle de Louis XVI que nous retrouvons à travers les personnages du *Mariage* ?

Entre 1782 et la création de l'oeuvre (1784) privé de ses droits physiques, Beaumarchais devient homme d'Etat. Louis XVI interdit le *Mariage*; on le jouera malgré le blâme du Parlement.

Deux années de luttes épistolaires, littéraires, politiques où les Salons eurent un rôle important.

Beaumarchais étendit son influence grâce à quelques nobles. Le combat s'éternisant, Beaumarchais, très habilement dans la préface tenta d'éclairer les censeurs en un résumé clair, mordant et laconique :

"Un grand Seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser et la femme du Seigneur réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus. La pièce est sous vos yeux (1)."

La lecture publique du *Mariage* suscita bien des remous, les échos dépassèrent les frontières et parvinrent à la Cour de Catherine II de Russie qui fit savoir qu'elle était disposée à monter la pièce à Saint Pétersbourg.

1783 : Beaumarchais est au summum de son génie et de sa gloire. Mais l'époque est particulièrement troublée sur le plan international.

Politiquement, l'Angleterre ne venait-elle pas de reconnaître l'indépendance de l'Amérique ?

Le futur traîté de Versailles n'allait-il pas rendre le Sénégal à la France et libérer Dunkerque de ses occupants britanniques ?

N'était-ce pas Beaumarchais que l'on connaissait trop bien à la Cour qui faillit être ministre ?

Deux années de luttes épistolaires, littéraires et politiques où les "Salons " eurent un rôle important.

Après maints soubresauts, autorisations de divers milieux, Louis XVI toujours inconstant et versatile donna l'autorisation.

Cependant la censure veillait, le ballet des censeurs recommença de plus belle, émaillé d'épisodes contradictoires.

S'adressant à Nassau, grand d'Espagne quelque peu ruiné, Beaumarchais trouva auprès de ce dernier un appui efficace qui vint à bout de la résistance de Louis XVI.

Ainsi, le *Mariage* fut enfin créé le 27 avril 1784, en présence de *Louis XVI*, fou de joie !...

Tel était le climat qui régnait en France depuis plus de deux ans.

Les personnages principaux du Mariage et des Noces
(ordre du livret)

Leur personnalité, révélatrice des ambiguïtés et du climat social de l'époque.
(D'après Beaumarchais dans la préface du *Mariage*)

Figaro : (valet de chambre du Comte).

Il est le porte-parole de Beaumarchais lui-même avec sa verve mordante, son sarcasme, sa lucidité cruelle que rien n'obscurcit.

Il est le maître du jeu, de l'action, le "moteur" de cette "comédie sociale"; il agit avec une suprême habileté, et, comme le souligne Fr. BRENDEL (2) dans son remarquable ouvrage sur Beaumarchais : "*Nous savons que Figaro et Beaumarchais ne font qu'un*" : (relire le long monologue acte V scène III, révélateur de l'universalité de son jugement et de son mordant).

Almaviva – le Comte :

Personnage beaucoup moins complexe, il représente la société, la monarchie avec une certaine dignité. Parfois humilié, jamais avili, ni bafoué ouvertement; c'est un corrompu du coeur aux manières de bon ton.

La Comtesse : (ex Rosine du Barbier de Séville).

Beaumarchais nous représente la Comtesse à "un moment crucial de sa vie, où sa bienveillance pour l'aimable *Chérubin* (13 ans, son filleul) peut devenir un goût

dangereux, si elle permet au ressentiment qui l'appuie de prendre trop d'empire sur elle (...) Ce qui nous plaît dans la Comtesse, c'est de la voir lutter farouchement contre un goût naissant qu'elle blâme (...) Elle est un modèle de vertu, l'exemple de son sexe et l'amour du nôtre".

Suzanne : (commentaire intégral de Beaumarchais p. 119 et 120 de la préface - Ed. Flammarion - 1965)

Suzanne, la caméristе spirituelle, adroite et rieuse (...) attaquée par un séducteur puissant (...) elle n'hésite pas à confier les intentions du Comte aux deux personnes les plus intéressées à bien surveiller sa conduite : sa maîtresse et son fiancé (...) C'est que, dans tout son rôle, presque le plus long de la pièce, il n'y a pas une phrase, un mot qui ne respire la sagesse et l'attachement à ses devoirs.

Chérubin : (13 ans).

Il idolâtre sa marraine, sans comprendre ce qui lui arrive. Agité, il est adoré de tous au château, on le chérit, on rit de ses élans juvénils et ardents, mais Suzanne avec sa finesse sent qu'il y a en lui un séducteur espiègle : "Dans trois ou quatre ans, je prédis que vous serez le plus grand petit vaurien."

Marceline, Bartholo , Bazile :

Trois personnages hauts en couleur, se rattachant à l'univers de la Comtesse et de Figaro. Ils sont au centre d'une intrigue sordide et compliquée dont le lecteur devra prendre connaissance en relisant dans le livret de Da PONTE les pages 23 à 29 (acte I, scène III et IV), p. 139 à 143 (acte II, scène XII), p. 155 à 159 (acte III, scènes II et IV). Ces trois personnages offrent une opposition pittoresque en regard des cinq rôles principaux. Citons en outre !

Antonio : jardinier du château, oncle de Suzanne,
Barberine : fille d'Antonio, amoureuse de Chérubin.

1782-1784

La situation du théâtre lyrique en France et en Autriche

Iphigénie en Tauride, l'une des dernières tragédies lyriques de GLUCK a été créée en 1774 à Paris.

Idoménée opéra seria de MOZART était monté à Munich en 1781; l'année suivante à Vienne est créé *l'Enlèvement au Sérail* Singspiel (3) de MOZART qui obtint un grand succès.

Cependant de 1782 à 1784, le théâtre lyrique en Autriche, comme en France se meurt; les oeuvres importantes et intéressantes font défaut et Joseph II empereur est en quête d'ouvrage lyriques de valeur; les théâtres lyriques sont fermés par ordre du souverain.

En cette même année 1782, BEAUMARCHAIS avait fourni avec le **Barbier de Séville** un livret de valeur mis en musique par PAISIELLO (1740-1816) qui fut très apprécié du public.

Après le succès **de l'Enlèvement au Sérail**, MOZART souhaite être le rénovateur de l'opéra allemand. Vienne même, ne crée plus d'ouvrages valables et le théâtre est fermé conformément à l'ordre de l'Empereur.

Avec beaucoup de désillusion, MOZART parcourt de nombreux livrets et les rejette en raison de leur médiocrité.

Mais en 1783, il fait connaissance avec l'abbé Lorenzo Da PONTE qui habite l'Allemagne, est poète et librettiste de talent.

Laissons maintenant la parole à l'auteur du futur livret des **Noces de Figaro** (Le Nozze di Figaro) Lorenzo Da PONTE dont on saurait trop recommander la lecture des **Mémoires** (4).

Avant même d'être entré en contact avec MOZART, il révèle :

"J'appris aussi par le bruit public que l'Empereur avait l'intention d'ouvrir un nouveau théâtre italien dans la capitale" et plus bas : "Je n'avais encore jamais adressé la parole à un monarque".

Bien que l'éloge de Joseph fut dans toutes les bouches et que partout, il fut cité comme le prince le plus humain et le plus affable, la pensée que j'allais être appelé devant lui m'inspirait un sentiment insurmontable de timidité.

Mais l'air de bonté empreint sur sa noble figure, son organe doux et suave, la simplicité de ses manières(...) me permirent d'oublier que j'étais en présence d'une tête couronnée : deux éléments qui étaient de bon augure pour stimuler ma verve poétique et la mettre au service de MOZART (...) je compris facilement que l'immensité de son génie exigeait un sujet de drame vaste, multiforme, sublime. Causant un jour avec lui, il me demanda si je pouvais mettre en opéra la comédie de BEAUMARCHAIS : *Les Noces de Figaro*; mais il fallait surmonter une grosse difficulté : Peu auparavant cette pièce avait été interdite au théâtre allemand par ordre de l'Empereur sous prétexte qu'elle était trop légère pour un auditoire distingué... Je me mis à l'oeuvre en secret (4) (...) MARTINI fut seul mis dans la confidence... Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, MOZART composait la musique, en six semaines tout était terminé. La bonne étoile de MOZART voulut que les partitions manquassent au théâtre : Je saisis l'occasion pour aller voir l'Empereur sans en parler à personne et lui offrir *le Nozze di Figaro* : Comment, me dit Joseph, vous savez que MOZART remarquable pour la musique instrumentale, n'a jamais écrit pour le chant, une seule fois

exceptée, et cette exception ne vaut pas grand chose (sic !).
– Moi-même, répliquai-je timidement, sans la bonté de l'Empereur, je n'eusse jamais écrit qu'un drame à Vienne.
– C'est vrai, mais cette pièce de ***Figaro***, je l'ai interdite à la troupe allemande.
– Je le sais, mais ayant transformé cette comédie en opéra, j'en ai retranché des scènes entières, j'en ai abrégé d'autres et je me suis surtout appliqué à faire disparaître tout ce qui pouvait choquer les convenances et le bon goût : en un mot, j'en ai fait une oeuvre digne d'un théâtre que sa Majesté honore de sa protection. Quant à la musique, autant que je puisse juger, elle me semble un chef d'oeuvre;
– Bien, je me fie à votre goût pour la musique et à votre prudence; remettez la partition aux copistes. L'instant d'après, j'étais chez MOZART. Je ne lui avais pas encore fait part de cette bonne nouvelle qu'une dépêche lui apportait l'ordre de se rendre au Palais avec la partition. Il obéit et fit entendre à l'Empereur divers morceaux qui l'enchantèrent, et, sans exagération l'étourdirent."

Joseph II avait le goût très sûr en musique, et, généralement pour tout ce qui touchait aux beaux arts. (4)

La Construction de l'ensemble de l'Œuvre

Très classiquement, comme dans le Mariage la règle des *trois unités* est respectée.

a) *Unité de temps* : l'action se déroule en une journée de l'aube au crépuscule.

b) *Unité de lieu* : Toutes les scènes se situent dans le château d'Almaviva (appartement et parc aux environs de Séville).
acte I Future chambre de Suzanne et Figaro.
acte II Luxueuse chambre de la Comtesse.
acte III Salon luxueux que le Comte arpente fébrilement.
acte IV Dans le somptueux parc du château (sous les grands marronniers).

c) *Unité d'action* : Toutes les scènes s'enchaînent et sont "dictées" par les réactions des personnages, sans jamais "déborder" vers un élément "étranger".

D'ailleurs, dans BEAUMARCHAIS, comme dans Da PONTE et MOZART ceux-ci forment deux blocs dont est exclu tout élément qui nuirait à la logique du développement (5).

Sur le plan musical

– Une ouverture orchestrale.

– 4 actes divisés en n° séparés aboutissant à une cadence parfaite.

Tous les airs, duos, trios, choeurs sont réunis, musicalement parlant, par de longs "*recitativo secco*".

L'ouverture

Toute bourdonnante, toute frémissante de vie, elle est construite, avec quelque fantaisie, sur deux thèmes A et B de caractère assez voisin. L'orchestre (par 2) est traditionnel.

Cordes :
violons I violons II alto violoncelles et contrebasses.

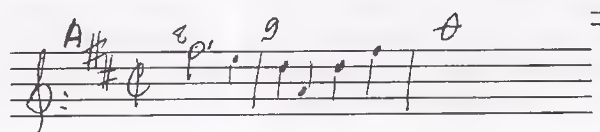
Bois :
2 flûtes 2 hautbois 2 clarinettes 2 bassons

Cuivres :
2 cors
2 trompettes

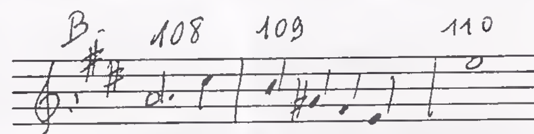
Percussion
timbales

Analyse succinte : De forme assez libre.
Après une très courte introduction, à la mesure 8 :

Thème A en Ré majeur
Très long développement avec épisode modulant puis chromatique.



Thème B mes. 108 en La Majeur



Dès la mesure 138 reprise du début puis, à la mesure 146 reprise de A dans le ton initial. A.220 reprise de B en *Ré* majeur. A partir de 251 et jusqu'à la fin, affirmation du très clair ton de *Ré* majeur.

Cette ouverture exhale une véritable joie de vivre... n'est-ce pas le jour du mariage de Suzanne et Figaro ?

L'organisation interne des actes :
(toujours divisés en n° séparés indépendants).

Deux styles d'écriture opposés sont employés !
a) le *recitativo secco* et le *récit accompagné*
b) l'air sous toutes ses formes (aria, romance, cavatine, duo, trio, choeur, etc...)

Le *Recitativo secco* : très employé au XVIIIe siècle dans l'*opéra-buffa* italien, le *recitativo secco* se substitue à la parole, et, évite ainsi la rupture musicale au cours d'un acte, sans pour autant ralentir ou couper "l'action".

Ses *caractéristiques musicales* : accompagné de rares accords au clavecin, apanage de la langue italienne au débit rapide et aux accents percutants, il se prête aisément à un débit libre : notons qu'il ne comporte pas toujours de chiffrage de mesure, toutefois, peut-être par un souci de facilité de lecture, Mozart a placé des barres de mesures toutes les huit croches qui n'amoindrissent en rien la liberté de l'interprète et du chef (qui le plus souvent laisse interprète et claveciniste sans direction).

D'un ambitus restreint, leur importance est capitale lors de l'évolution de l'action : très vivants comme la conversation, mêlés à l'intrigue, ils la font avancer et éclairent le spectateur. Par leur liberté du débit, ils ne gênent en rien les jeux de scène. Ils sont, en quelque sorte le "moteur" de la pièce, tandis qu'arias, duos, choeurs en sont les exutoires où les personnalités se révèlent : fière, digne et réservée (*la Comtesse*), espiègle et rieuse (Suzanne); orgueilleux et plein de morgue (*le Comte*); rusé avec aplomb sans l'ombre d'une malhonnêteté (*Figaro*).

Très peu modulant, il appartient à l'acteur de mettre en valeur les motivations, les jeux de scènes révélateurs, le "climat" qu'il prépare et trouve son épanouissement au cours de l'air ou l'ensemble vocal qui lui succède.

Rarement modulant, le *recitativo secco* est soutenu par quelques accords au clavecin dont le dernier s'enchaîne directement à l'accompagnement orchestral de "l'air" ou de l'ensemble vocal.

Le *recitativo secco* n'est jamais indépendant, il est une séquence très vivante, animé, qui remplace la parole avec ses motivations et leur conséquent. "l'air" ou toute intervention lyrique.

Le Récit accompagné : Présentement, on le rencontre seulement aux IIIe et IVe actes. Moyen terme entre le *Recitativo secco* et l'*aria*, il est généralement, assez court. Souvent placé entre le *recitativo secco* et l'air auquel il s'enchaîne, il est l'apanage des réflexions sous entendues ou "intérieures" des personnages en scène, avant que ceux-ci ne se libèrent, au cours de l'air qui lui succède sans interruption.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les quatre *Récits et airs* (enchaînés et indissociables) sont dévolus aux quatre personnages principaux de l'oeuvre :

les Seigneurs : (acte III)
Le Comte - récit et air n° 17
La Comtesse - récit et air n° 19

***les domestiques* souvent complices** : (acte IV)
Figaro - récit et air n° 26
Suzanne - récit et air n° 27

Quatre pages où ils se dévoilent sans réticence avec leur coeur, leur tendresse, mais aussi leur rancoeur, leurs regrets et leur hargne.

Sans inconvénient pour la compréhension de l'argument dans ses grandes lignes, en raison de la brièveté de l'exposé, il s'est avéré nécessaire de ramener la présentation à ces quatre personnages auxquels il y a lieu d'ajouter *le jeune page Chérubin* à la personnalité naissante très accusée, mais, élément perturbateur.

Quant au trio pittoresque et vieillissant Marcéline, Bartolo, Bazile (issu du Barbier de Séville, il imposait trois épisodes secondaires quasi-indépendants, qui stoppaient l'évolution psychologique de la pensée des protagonistes.

De plus, Da PONTE comme MOZART ne leur avait attribué aucune page marquante sur le plan musical.

La Révélation des personnalités

Au cours des airs, duos, récits accompagnés.

Duettino n°1 et 2 : Suzanne-Figaro

Dès le lever du rideau, nous faisons connaissance avec Suzanne et Figaro.

A quelques heures de leur mariage, ils aménagent les deux chambres que le Comte met à leur disposition : Figaro, mètre en mains mesure, et Suzanne essaie un charmant petit chapeau qui sied à merveille à son élégance naturelle.

La discussion s'anime et déjà, nous allons percevoir quelques traits saillants de leurs caractères.

Figaro est d'accord quant aux chambres que le Comte leur attribue, il a confiance en son maître, mais Suzanne méfiante, sans doute à juste titre, devine les arrières pensées du Comte : sa chambre jouxte celle du Comte alors en deux enjambées, le Comte y aura accès !

Dès ce tout *premier duetto*, nous découvrons une Suzanne fine, perspicace et sage toute à sa tendresse pour "son" Figaro, mais aussi coquette, tendrement coquette et gracieuse, toute dévouée à la Comtesse; quelques instants plus tard, elle révèle quelques frasques du Comte, faisant

allusion au droit au Seigneur qu'il regrette d'avoir aboli (6). Mais Figaro a-t-il, par ailleurs beaucoup d'estime pour le Comte ? C'est douteux, il le méprise même, comme il l'exprime, sans ambage dans son air n° 3 (Se vuol ballare, Signor Contino) ("si vous voulez danser, monsieur le joli Comte") : l'invitant à danser sur un air de lourd menuet, le Comte y fera piètre figure, aussi, son serviteur lui enseignera la cabriole (la capriola le insegnero) qui lui semble à sa portée !

Nous avons déjà une vue très superficielle de trois personnages importants. Nous y reviendrons longuement, (Ici, scènes secondaires avec les 3 personnages vieillissants). Reprenons le livret et suivons l'entrée en scène des personnages retenues conformément à l'argument.

Voici ***Chérubin***, le jeune page, il "explose", il ne se contrôle pas : à 13 ans, pourrait-il en être autrement ? (air n° 6) mais sa jeunesse, sa spontanéité, son aplomb même exprimé avec une parfaite courtoisie, sa beauté, sa nature droite, honnête, ses aspirations, son charme le font aimer de tous au château; la passion l'étouffe, le suffoque, que de femmes autour de lui ! La Comtesse, la belle Comtesse - sa marraine, compréhensive, émue; Suzanne jeune, charmante, sensible, elle est touchée, mais son coeur est ailleurs... A qui se confier... à qui parler d'amour... aux fleurs, aux fontaines... et si personne ne m'entend, je parle d'amour avec moi.; l'orchestre exclusivement en ♪ et 2 ♪♪♪ soutient; il est adjuvant du chant. Sur la fin *Adagio* chant quelque peu "épuisé", phrase hachée, descendante, mais,... dans un sursaut "a tempo" surgit le rythme haletant initial, souligné par la franche cadence en *mi bémol*. La passion incontrôlée, à l'état pur a-t-elle été mieux évoquée que dans cet air vibrant ? C'est douteux. Quant au Comte, il n'a cure de ce trublion, il s'en débarrasse en le nommant officier dans son régiment à Séville.

Mais Chérubin avait touché les coeurs, et, même Figaro a quitté son ton souvent mordant et satirique : sur un air de marche militaire, il adresse de touchants adieux au "***Piccolo Cherubino***"(air n° 9 acte I, dernière scène). Ses mots, empreints de poésie, apporteront, il l'espère quelque baume à la douleur du jeune officier qui devra quitter sa belle marraine, la Comtesse, dire adieu au fandango et courir vers la victoire au rythme marche militaire !

Troisième contraste dans ce "portrait" de Chérubin. Si son coeur s'était enthousiasmé (n° 6), s'il avait imaginé grâce à Figaro ce que serait la vie militaire (n° 9), la poésie envahit maintenant son âme (n° 11), Suzanne est complice, poétiquement, délicatement, elle l'accompagne sur sa guitare quand il laisse parler son coeur :

Voi che sapete che cosa é amor,
Donne vedete s'io l'ho nel cor.
Vous qui savez, ce qu'est l'amour,
Voyez, mesdames si je l'éprouve.

C'est en vérité une aubade dissimulée à la Comtesse sur une mélodie à la fois contemplative et voluptueuse, pure et confidentielle; l'emploi des "bois" et de la clarinette à l'orchestre crée cette atmosphère sensuelle en accord avec la naissante personnalité du Page.

La comtesse : (*Cavatine n° 10 acte II*)
Contrairement à toute tradition, au lieu d'un air d'entrée brillant, comme il sied à son rang, après un *larghetto* orchestral de 16 mesures d'une intense émotion, la Comtesse solitaire méditative, adresse une supplique poétique, intime, pleine de tendresse : "Porgi, amor, qualche ristoro" (Apporte, amour un réconfort à ma douleur). Ce court "lied" est révélateur du désespoir où l'a plongée l'indifférence du Comte ? Pendant tout le 2e acte, la Comtesse ne quittera guère la scène. En proie aux soupçons du Comte, voulant protéger Chérubin, complice de Suzanne et de ses subterfuges, par sa sensibilité, son habileté à déjouer maintes fois des situations inextricables, ses réponses laconiques ne lui permettent guère de se libérer.

Tout le second acte est fertile en évènements aux revirements inattendus, en situations qui se nouent et se dégradent, aux manigances de Figaro, aux rebondissements de situations qui ne trouveront leur dénouement qu'aux troisième ou quatrième acte. La rapidité et la brièveté des propos ne permettent nulle approche approfondie des personnalités. Même le Comte est joué, sans très bien comprendre à quel point il est berné.

Le Comte : *Récit et air n° 17 (acte III)*
Tout à ses pulsions, à son ardent désir de conquérir Suzanne, de la retrouver au jardin le soir, il a, cependant été joué par Figaro. Il enrage. Il exprime son inquiétude, son désir de vengeance. Lui, le séducteur, vaincu en amour par Figaro, son valet ! C'en est trop ! Son orgueil est, de plus, bafoué. L'orchestration, avec son rythme décidé : ♪♪♪♪, le chant haché évoquent l'indécision du Comte moins rusé que Figaro, son serviteur.

Il laisse poindre son désir de vengeance et son orgueil. Mais qui est le Comte ? "Avec sa double nature, il est à la fois l'aristocrate qui a le sens de la situation sociale, et l'homme qui du fait de sa sensualité s'expose aux pires mésaventures : de là, l'instabilité de ce caractère impulsif voué aux échecs, tombant dans tous les pièges... une physionnomie de gentilhomme dont les frasques n'entament nullement la distinction (7).

La comtesse : *Récit et air n° 19 (acte III)*

Ce récit est en quelque sorte le développement de sa cavatine n° 10 du début de l'acte II.

Dans un sursaut d'énergie, elle se révolte :

Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
Fammi or cercar da una mia serva aita !

(après m'avoir aimée, puis offensée, enfin trompée, me contraint à chercher le secours d'une servante !!!)

Le dialogue se resserre entre l'orchestre et la voix avant l'*Aria*, toute empreinte de douloureuse dignité !

Andantino ! Succédant au Récit, les trois strophes de l'*Aria* marquent le caractère indélébile de l'aristocratie avec sa dignité un peu hautaine, mais très humaine à travers le personnage de la Comtesse.

Strophes I et II : *Andantino* : Sans éclat, sobrement, la Comtesse évoque les heureux moments d'autrefois voués à la douceur et au plaisir; où sont les serments de jadis ?" Ces lèvres mensongères (celles du Comte) ne laisssent plus échapper que souffrances et larmes". Une assez courte reprise du début amène *l'Allegro* . Ce sursaut d'espoir à la troisième strophe qui s'achemine vers une longue ligne mélodique en *Do majeur* n'est-ce pas une réponse à la supplique qui ouvre l'acte II ? (Cavatine)

Duo de la lettre n° 20 *La Comtesse et Suzanne*

Entre la Comtesse et sa caméristе, la connivence est si grande que Suzanne, sous la dictée de la Châtelaine, écrit une lettre au Comte, lui fixant rendez-vous pour le soir sous les grands marronniers; les deux complices auront échangé leur habits !...

Exquise page en *si bémol* de caractère pastoral où chaque courte phrase est ainsi, mélodiquement répétée trois fois (la Comtesse, l'orchestre pendant le temps d'écrire, la lecture de Suzanne). Ainsi, cette page, toute de tendresse et de charme bucolique est-elle un perfide piège tendu au *Comte* !

Figaro *Récit et air n° 26 acte IV*

Beaumarchais avait mis dans la bouche de Figaro des propos prêts à enflammer les esprits, des propos pré-révolutionnaires (acte V scène III du *Mariage*).

Da PONTE s'est refusé a adapter cet interminable et tendancieuse tirade que Joseph II aurait refusée et qui, d'autre part, aurait été source d'ennui pour le spectateur (*recitativo secco* obligé) qui n'a, à Vienne, d'oreilles que pour la musique de MOZART et de l'Italien. Mais il est sujet de toutes époques et s'adressant à toutes les classes de la société : le mépris et la méfiance à l'égard des femmes !

Figaro n'y échappe pas et sa misogynie éclate :

Dès le début du "récit, le ton est donné :" Et voici que je commence à faire ce stupide métier de mari...

Ed io comincio omai
A fare il scimunito. Mestiero di marito...

Au cours de "*l'air*", en 5 strophes, les comparaisons tombent serrées et sans indulgences : dès la 3e strophe

3) ces femmes : des sorcières qui charment (**Son streghe che incantano...)**
ces femmes : des sirènes qui chantent (**Sirene che cantano**)
4) ces femmes : des chouettes qui appâtent (**Civette che alletano**)
5) des roses pleines d'épines (**Son rose spinose**)
6) des maîtresses de ruses (**Maestre d'inganni**)
hypocrites, menteuses (**che fingorro, mentono**)
Je vous laisse le reste (**Il resto mol dico**)

Figaro personnage complexe dont Da PONTE et MOZART ont mis en valeur toutes les facettes, soulignées par un orchestre très brillant où dominent les énergiques rythmes brisés ♫ alternant avec la voix lors du Récit. A l'opposé, dans l'air construit sur six strophes peu amènes pour les femmes, nous sommes en présence d'un *ensemble symphonique* dû à l'interprétation de la voix soliste et de l'orchestre pour former un ensemble homogène qui variera d'ailleurs à chaque strophe.

Suzanne *Récit et air n° 27*

Elle porte le costume de la Comtesse avec l'espoir perfide de confondre le Comte.

La conception du Récit est particulière. En cet *Allegro vivace assai*, il s'agit d'une alternance entre l'orchestre et les répliques de Suzanne, d'une exquise poésie. Les interventions orchestrales (à découvert) de 4 + 4 + 2 mesures, très mélodiques avec leur trilles, leur rythme syncopé ♫ et leur basse allègre en ♪ personnifient remarquablement la tendre et malicieuse Suzanne toute à la joie de son mariage; ses répliques à découvert, laissent éclater un bonheur sans nuage d'où n'est pas exclue la volupté.

Giunse alfin il momento
Che godro senza affanno
In braccio all' idol mi'o

Le moment est enfin arrivé
Où loin des tourments, je serai toute à la joie
D'être dans les bras de mon idole.

Une page d'une admirable psychologie. Quant à l'air en *Fa* Majeur qui lui succède, il est l'un des plus beaux, des plus touchants, des plus émouvants en sa rêverie que rien ne

trouble grâce à son rythme ternaire et à la pastorale tonalité de *Fa* Majeur.

Tout cet appareil sonore n'est-il pas en accord avec le décor sous les grands marronniers ?

*
* *

En compagnie de la charmante Suzanne, dans un décor idyllique, nous quittons **"les Noces"** en laissant la parole à Pierre MEDECIN Dr. artistique de l'Opéra de Nice qui, évoquant MOZART, s'exprime ainsi !

"Né en Autriche, sa musique possède le charme, l'alacrité et la verve qui caractérisent les compositeurs italiens, le raffinement, l'intelligence, la pudeur, apanage des musiciens français, la profondeur, la grandeur, le sens dramatique de ceux des pays germaniques".

On ne saurait mieux qu'en ces lignes rendre hommage à **l'universalité du génie de MOZART.**

S. MONTU

NOTES :

1) BEAUMARCHAIS : Préface du *Mariage* p. 116 Ed. Flammarion, Paris

2) GRENDEL Frédéric : *Beaumarchais* : p. 399 à 410, Ed. Flammarion, Paris 1973.

3) Singspiel : genre de théâtre spécifiquement allemand où alternent chant et dialogue parlé avec accompagnement d'orchestre.

4) DA PONTE Lorenzo : *Mémoires* : p. 109, Ed. Mercure de France, Paris 1988.

5) a) Bloc des Maîtres : Le Comte - La Comtesse
b) Bloc des domestiques : Figaro et Suzanne

6) Droit du Seigneur ou droit de Cuissage : droit qu'avait le Seigneur de se glisser dans le lit de la jeune épousée le soir de ses noces.

7) WYIEWA et G. DE SAINT-FOIX: *MOZART* vol. II, p. 414, Ed. Robert Laffont, Paris 1991

8) BEAUMARCHAIS avait mis dans la bouche de Figaro des propos pré-révolutionnaires prompts à enflammer les esprits. Connaissant les idées de l'Empereur d'Autriche et la mentalité des auditeurs d'opéra.

Da PONTE s'est refusé à une adaptation de ce monologue qu'il a remplacé par sa diatribe contre les femmes (récit et air n° 26).

INFOS EXPRESS

• 20e RENCONCTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE de METZ

Ces rencontres (cf. n° d'avril dernier) auront lieu, cette année, du 14 au 17 Novembre 91.

La quasi totalité des oeuvres proposées seront des créations mondiales ou françaises, avec des oeuvres de : Sylvano BUSSOTTI, Ernst Helmut FLAMMER, Patrice FOUILLAUD, Rolf GEHLHAAR, Francisco GUERRERO, Manuel HIDALGO, Mauricio KAGEL, Helmut LACHENMANN, Claude LEFEBVRE, György LIGETI, Emmanuel NUNES, Krzysztof PENDERECKI, Henri POUSSEUR, Alessandro SOLBIATI, Christoph STAUDE, Carlos VEERHOFF, Jean-Marc WEBER, Iannis XENAKIS.

Plusieurs oeuvres célèbreront la Mémoire d'Arthur Rimbaud, associées à une exposition consacrée au poète.

Le festival proposera également un symposium, avec Philippe OLIVIER sur le thème : "La Musique Contemporaine et ses Promoteurs".

Renseignements, location : C.E.R.M., 2, rue du Paradis, 57000 METZ, tél. : 87.75.14.88 (de 8h30 à 12h30); fax : 87.36.02.11.

• 1er FESTIVAL RIMES ET ACCORDS du 22 Août au 12 Septembre 1991 "Plaisir et Formation".

Quatre ateliers seront ouverts à des participants de tous niveaux :

– **Stage d'orgue** sous la conduite de Marie-Louise GIROD-PARROT, titulaire des grandes orgues de l'oratoire du Louvre et président de l'académie de l'orgue de SAINT-DIE;

– **Stage de chant choral** sous la direction de Florian HOLLARD, maître de chapelle à l'Oratoire du Louvre et directeur de l'Orchestre Symphonique de TOURS; "Ein deutsches Requiem" de Johannes BRAHMS sera travaillé et donné deux fois en concert;

– **cycle de conférences** avec Edith WEBER, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne, sur le thème "psaumes et chorals, hier et aujourd'hui";

– **cycle de visites guidées** par Philippe VASSAUX, pasteur de l'Oratoire et passionné d'histoire.

Ces stages présentent l'intérêt de s'adresser à des participants de tous niveaux, aussi bien à des musiciens qu'à un public n'ayant aucune culture musicale.

Renseignements et inscriptions : par correspondance : RIMES ET ACCORDS 205, boulevard Vincent Auriol F 75013 PARIS.

• STAGE MUSIQUE ET ANGLAIS à l'école Koenig du 8 au 20 Juillet 1991

Ecole de musique américaine, ouverte aux enfants à partir de 6 ans : Musique 4 heures par jour. Anglais 1 heure et demi. Sports, visites culturelles, concerts.

Renseignements : 22, rue François Villon 75015 PARIS

L'Homme et la Musique

Le phénomène sonore

"Musica mundana, musica humana, musica instrumentalis" classifiait-on au début de notre civilisation. Des origines à nos jours, la musique, en Europe, sera passée d'une science essentielle à valeurs intellectuelle, esthétique et morale à un artifice de divertissement. Ornement et support, toujours et encore. A quoi donc ont servi les pensées fulgurantes des grands esprits au travers des siècles pour avoir sur la musique une idée aussi approximative ?

Or, initialement, il y a une manifestation artistique qui correspond à un phénomène précis. Et si la forme de représentation du phénomène peut être discutée sinon controversée, le phénomène initial – dans son essence – est une réalité.

En consultant un dictionnaire, au terme "musique", nous trouvons la définition suivante : "art de combiner les sons..." Cette partie fondamentale est commune aux différents dictionnaires. Selon l'ouvrage consulté, la définition diverge ensuite pour déterminer des critères soit esthétiques, soit séméiologiques ou encore éthnomusicologiques. Mais l'essentiel se trouve dans les premiers mots : musique, art de combiner les sons ! Alors qu'est qu'un son ?

Effet des oscillations rapides d'un corps se propageant dans un milieu matériel, le son résulte d'un phénomène énergétique. Sans énergie, comment expliquer la mise en mouvement du corps ? Trois grandeurs physiques – comme on le sait – déterminent le son musical : le temps (la durée), la fréquence (indiquant à la fois hauteur et le timbre) et le niveau... (l'intensité). Quant au transfert d'énergie, il est difficilement quantifiable et ne correspond pas uniquement à la force musculaire nécessaire à la mise en vibration. Néanmoins, il y a phénomène énergétique puisqu'il y a mise en vibration d'un corps et modification de la pression aérienne. Considérons, alors, qu'à chaque son correspond un niveau d'énergie particulier, comme à chaque son correspond une fréquence.

Mais un seul son, en lui-même, ne constitue pas un discours musical : tout au plus, un son unique est jugé agréable ou désagréable. Plusieurs sons sont nécessaires pour accéder à la musique. Et ce n'est pas une suite incohérente de sons qui va permettre de parvenir à la musique – cet art de combiner les sons. La musique ne peut apparaître que s'il y a corrélation des sons entre eux.

La musique est déterminée par le "rapport d'énergie", par la "différence de potentiel" énergétique qu'il y a entre les sons successifs constituant la phrase musicale. Consonance et dissonance de l'intervalle – et donc de l'accord – tension et détente du discours musical, si elles sont perçues en fonction de la tonalité choisie, sont essentiellement définies par la différence de potentiel énergétique des sons constituant l'intervalle.

La phrase musicale doit donc être structurée en fonction du rapport énergétique déterminé par la corrélation cohérente (c'est-à-dire en fonction du potentiel d'énergie) des sons entre eux. L'existence d'un phrasé idéal – puisqu'en correspondance avec une valeur physique déterminable – s'il réfute l'interprétation amorphe ou annonée, ou à l'inverse brillamment anarchique – ne détermine pas une structure figée à jamais. Lors de la représentation sonore, d'autres paramètres entrent en jeu tels les rythmes biologiques de l'interprète et l'acoustique du lieu.

Par ailleurs, sans détailler un phénomène complexe, le potentiel d'énergie de la phrase musicale entre dans le processus d'excitation de l'organe récepteur de l'homme, être de chair et de sens. L'information reçue par l'oreille (grâce à la membrane basilaire de la cochléee) est transmise au cerveau, alors que l'énergie induite dans la succession de sons de fréquence différente a une résonance au niveau des fibres de l'être humain. Chaque intervalle (et chaque succession d'accords) a sa résonance dans l'organisation neuro-sensitive de l'homme. Ne serait-ce pas le "pouvoir" de la musique que Platon dans "la République" et Hector Berlioz dans "A travers chants", entre autres, décrivaient après l'avoir perçu ?

Ce pouvoir doit-il être mis en évidence de façon concrète ? A la fin des années 60, dans une Université américaine, une série d'expériences a été entreprise sur différentes plantes. Celles-ci furent soumises à divers genres musicaux : Bach, Haydn, Brahms, jazz,

raga et rock... Après quelques jours, les plantes se tournaient préférentiellement vers la source leur donnant à "écouter" les oeuvres de J.S. Bach (les plus proches du haut-parleur cherchant même à s'enrouler autour de lui !), alors que la musique rock ne favorisait pas leur développement, au contraire. En décrivant une telle expérience, nous ne tombons ni dans le charlatanisme ni dans le supra-naturel. Simplement l'expérience mettait en évidence le potentiel énergétique de la musique. Qu'y a-t-il d'étonnant de constater une réaction d'une matière vivante à ce phénomène ? L'onde sonore n'est-elle pas comparable à l'onde lumineuse ? Nous n'avons pas, non plus, à nous étonner de la réaction à la perception de la musique de Bach puisque les oeuvres de ce maître sont caractérisées par une densité d'écriture, une cohérence du discours et un équilibre polyphonique parfait. Simplement, il nous faut constater qu'une corrélation cohérente des sons musicaux semble bénéfique à la matière vivante...

Le signe et non le phénomène, la note et non le son

Malgré la perception du pouvoir de la musique par certains au cours des siècles passés, on peut être interloqué devant la désaffection de tant d'hommes devant une forme élaborée qui peut tellement apporter à l'individu.

Les raisons sont multiples et s'inscrivent dans le cours de l'histoire. Ornement incomparable, la musique avait les capacités à être, à la fois, didactique et divertissante.Utilisée dans les rites et les cérémonies, la musique devait répondre à certains critères. Fonction sociale, fonction religieuse, fonction ornementale, fonctions économique et commerciale ont primé sur le phénomène musical dans son essence.

Musica instrumentalis : la troisième catégorie selon Boèce a supplanté les autres. Lentement, la dérive s'est opérée pour oublier le phénomène essentiel. Aujourd'hui encore, ce n'est pas le phénomène qui relie l'onde sonore à la conscience de l'homme que l'on détermine comme musique.

Ce que l'on appelle la note a pris le pas sur le son. Nous confondons le signe avec le phénomène. Par l'inconsistance d'un énoncé factice, la musique a souvent fini par perdre son pouvoir.

Le non-intérêt de trop d'individus pour la musique et l'égarement dans des formes n'ayant que peu de rapport avec le phénomène essentiel sont manifestement liés à l'absence de pratique de la musique dans la pureté et la réalité du phénomène sonore.

L'homme à l'écoute de la musique

Rarement, une forme artistique aura été utilisée comme support autant que la musique. Le rôle didactique assigné à la peinture murale, au Moyen-Age, est un autre exemple de l'utilisation d'une forme artistique détournée de sa légitimité d'existence.

La création artistique est une des spécificités de l'espèce humaine. Pour parvenir à la musique, l'acte de création, indissociable de son environnement, va mettre en oeuvre intentionnellement un phénomène naturel relevant de la physique élémentaire : la vibration sonore est l'élément initial. Il n'y aura musique que s'il y a corrélation réelle entre plusieurs sons.

Il est bien évident que l'information délivrée par la musique – dans la réalité du phénomène – ne peut être perçue de façon passive par l'auditeur. Déjà dans la "Critique du Jugement", Kant définissait l'attitude du spectateur devant l'oeuvre d'art comme une contemplation désintéressée (désintéressée dans le sens où le spectateur n'a pas à s'investir vis-à-vis des autres, il a un sentiment propre qu'il n'a pas à exprimer) : le vécu de chaque individu est (doit-être !) spontané et personnel, même s'il rapproche chaque être des autres individus par la communion esthétique. Ainsi, l'apparition réelle de la musique ne peut laisser l'auditeur indifférent ou passif. De plus l'auditeur confronté au phénomène perçoit une émotion unique. Ajoutons que plus l'émotion est intense, moins l'envie d'en parler artificiellement se fait sentir. Or, à regret, il faut bien constater que le poids de la tradition et le choix pour le superficiel détournent souvent de cette perception spontanée, personnelle et dynamique.

* * *

La musique, au fil du temps, a été trop souvent détournée de son essence à cause du pouvoir qu'elle peut exercer. Pourtant, en tant que forme artistique, elle fut avant d'être utilisée.

Ainsi sa légitimité, si elle ne se trouve pas dans les diverses fonctions qui lui ont été attribuées au cours des siècles, reste à déterminer en fonction du

phénomène initial. Quel est donc le rôle essentiel de l'art ?

L'art est une caractéristique de l'espèce humaine, qui elle-même se distingue par les facultés spécifiques de l'homme qui sont d'ordre spirituel. La conscience est le signe distinctif de l'espèce humaine. Pour l'homme – cette spirituelle poussière d'étoile – l'art est une expression par la matière, la forme et le temps de la conscience.

Qu'il y ait eu récupération des possibilités offertes, particulièrement en musique, c'est mettre en évidence la formidable puissance de la création artistique et du phénomène qu'elle représente. Néanmoins que l'on en soit arrivé à oublier la légitimité initiale pour exploiter les possibilités et les fonctions résultantes ne peut que laisser perplexe ! Alors qu'au XIXe siècle le culte du génie se développait sans doute d'une façon outrancière, l'art apparaît aujourd'hui comme une dimension marginalisée de la pensée humaine qui a le mérite d'exister car elle représente une valeur marchande. Mais peut-être est-il difficile aujourd'hui, dans notre société, de déterminer l'oeuvre d'art, de différencier la démarche créatrice de la maîtrise d'une technique (même si celle-ci est attachée à la pratique d'une forme artistique), de distinguer l'artiste de l'artisan ?

Déjà, dans les années 510, dans le "De Consolatione Philisophiae", Boèce, après Platon et beaucoup d'autres, attribue de grandes valeurs à la musique car "elle aide l'homme à s'élever, à se rapprocher de la vérité et à recréer son unité intérieure dans la paix, loin de l'agitation et de l'instabilité de ce monde"... Puisse-t-elle continuer à remplir cette fonction !

Jean-François LEGER
Le Gressigny - 63870 Orcines

LES COLLECTIONS DE L'I.N.A.

L'I.N.A. qui possède un fonds musical d'une très grande richesse a réuni une quinzaine d'émissions constituant une collection pour tous ceux qui célèbrent le bicentenaire de la mort de Mozart. Cette sélection comprend des oeuvres anciennes comme des productions récentes. Elle couvre tous les genres télévisuels (captations de concerts en direct des orchestres de l'O.R.T.F.; fictions, documentaires ou montages d'archives) en même temps qu'elle illustre presque tous les genres musicaux.

Quelques exemples : la leçon de musique de Michel Corboz : réalisation 22-2-76 (leçon d'art choral, travail de mise en place du Requiem - Initiation à la musique de Yehudi Menuhin - la leçon de musique de Paul Badura - Skoda : le piano de Mozart).

Autour de Mozart : la flûte enchantée dans "Emmenez-moi au théâtre" Ballet de Maurice Béjart. Orchestre de Berlin sous la direction de Karl Böhm, depuis le théâtre national de la monnaie de Bruxelles. Mozart Pergolèse, spectacle enregistré à Aix-en-Provence en 1974 sous la direction de J.C. Casadesus mis en scène par Jean le Poulain etc...

Renseignements sur les prix de location : auprès de Madame Ghestem. I.N.A. Télethèque. 4, avenue de l'Europe 94366 BRY-SUR-MARNE cedex - tél : 49.83.28.48

L'Eveil Musical

par Pierre ALRAND*

* M. Pierre Alrand pratique l'éveil musical auprès de classes suivant une scolarité traditionnelle, mais aussi auprès de groupes d'enfants en difficulté ou placés en institutions pédopsychiatriques en Charente-Maritime. Bien que l'éveil musical s'adresse aussi, sous une forme particulière, aux musiciens déjà formés, à ceux qui sont en cours de formation et aux adultes, il a été demandé à M. Pierre Alrand un exposé portant sur les principes de l'éveil musical appliqué aux enfants, et surtout aux enfants suivant une scolarité traditionnelle.

L'approche de la musique s'est considérablement diversifiée tout au long du XXe siècle. On n'ose d'ailleurs plus guère parler de **musique**, au singulier, mais de **musiques**, au pluriel, ce qui impose un itinéraire plus ouvert au cours des années d'apprentissage. Parallèlement, le développement des pédagogies d'éveil, dans le quart de siècle qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, a touché aussi le domaine musical. Depuis une vingtaine d'années déjà l'**éveil musical** vit comme une discipline à part entière, stable et reconnue, c'est-à-dire qui n'est plus ni en quête d'elle-même, ni à la recherche d'un statut au sein du système éducatif. Il ne s'est pas substitué à des techniques déjà existantes; bien au contraire, il a fourni à l'édifice des éléments complémentaires qui lui faisaient défaut et qui le consolident.

Qui dit complémentarité dit aussi différence. On distingue en fait quatre grands types d'approche de la musique.

1. **L'enseignement musical traditionnel**, fondé sur l'assimilation plus ou moins simultanée du solfège et d'une technique instrumentale (au sens large, c'est-à-dire instrumentale ou vocale), s'adresse de préférence à des élèves très motivés.

2. **L'initiation musicale**, pratiquée notamment dans les conservatoires sur deux années, consiste à mettre l'élève en contact immédiat, mais plus souple et plus ludique, avec les rudiments musicaux : intervalles, écriture rythmique et mélodique, reconnaissance (dictée). La chanson est le premier support de cette activité qui concerne des élèves dont la motivation est déjà satisfaisante.

3. **Le chant choral** est utilisé dans certains systèmes pédagogiques comme outil de base pour la formation initiale en musique. C'est le cas du système hongrois, dit abusivement "méthode Kodàly". L'efficacité des systèmes fondés sur le chant choral se révèle excellente pour les élèves qui sont déjà suffisamment motivés, ce qui revient à dire qu'ils s'appliquent foncièrement au même public que l'initiation musicale, dont les méthodes et les objectifs sont très voisins.

4. **L'éveil musical** se distingue des trois autres types en premier lieu parce qu'il ne fait pas appel dès l'abord à la musique, mais à l'univers sonore en général, dont il fait découvrir progressivement la musicalité. En ce sens, il intéresse un public beaucoup plus large que celui des autres approches, mais dont la motivation n'est pas nécessairement assurée.

Comme l'éveil musical place l'individu et son environnement sonore avant la musique – qui ne se révèle que peu à peu au sein de cet environnement –, il n'est pas seulement une technique pédagogique, mais encore un outil de travail efficace auprès d'élèves perturbés ou handicapés. Selon la motivation qu'il crée, selon aussi les résultats obtenus, l'éveil musical peut amorcer l'une des trois autres démarches d'apprentissage de la musique. Il peut aussi les compléter, y compris dans une phase avancée de la connaissance instrumentale.

De fait, l'éveil musical partage avec les autres techniques d'approche ou d'apprentissage de la musique la faculté de pouvoir être employé pour des élèves de tous âges. Cependant, comme il s'agit d'une pédagogie d'éveil, son terrain de prédilection est l'école maternelle. Les enfants qui la fréquentent ont souvent déjà pris l'habitude de fermer leur oreille (en fait leur conscience) aux multiples bruits qui encombrent l'univers quotidien. L'ouïe est plus sollicitée au XXe siècle qu'elle ne l'a jamais été, mais tous les bruits qu'elle perçoit ne s'adressent pas à elle. Malheureusement, elle ne peut pas cibler sa perception (trier) aussi bien que la vue ou, à plus forte raison, le toucher. C'est pourquoi les oreilles "se ferment" très tôt chez les enfants. La musique est la première victime de cette situation. Il faut apprendre aux jeunes enfants avant toute chose à retrouver une conscience auditive, à choisir parmi tous les sons qui les entourent, et à redécouvrir la qualité du silence. Tout cela doit se faire de préférence avant toute initiation à la musique proprement dite, et c'est le premier objectif de l'éveil musical, qui conduit ainsi à l'émancipation du sens auditif et à l'éveil de soi dans le monde des sons.

Les autres objectifs de l'éveil musical ne sont pas poursuivis ultérieurement, mais aussi dès le début du travail. Il s'agit de développer :

– l'activité plurisensorielle, principalement l'association du geste (toucher) et du son;

– la faculté de concentration, sous la forme d'une activité qui se veut en permanence ludique;

– le sens de la précision, tant au niveau perceptif (ouïe) que productif (geste);

– Le sens du choix, autrement dit de la volonté, de la liberté et de la créativité.

Ces objectifs sont recherchés dès le début du programme. Voici un exemple de travail possible dans les premières séances. (Il va de soi que le déroulement d'une séance varie considérablement.)

L'animateur a donné à tous les élèves, assis en cercle sur le sol, un tambourin et deux mailloches. Il leur demande de lever bien haut les bras en tenant les mailloches en l'air, bien droites dans le prolongement de leurs membres. Il attend que le silence se crée, puis demande que tout le monde imite ses gestes : il descend très lentement le bras droit jusqu'au tambourin, mais sans le toucher. Quand ce bras remonte, l'autre descend de même manière. Ce double geste et répété plusieurs fois, jusqu'à ce que l'on obtienne une synchronisation parfaite.

Un exercice de ce genre suffit à obtenir la concentration nécessaire, à faire sentir le besoin de silence pour faire de la musique, et à détendre l'ensemble du corps. On pose alors l'extrêmité des deux mailloches sur le bord du tambourin : l'animateur demande un battement tout doux et il désigne les termes qui seront utilisés dorénavant (**tremolo**, **pianissimo**). Les élèves découvrent la qualité d'un son produit sans violence. L'animateur demande ensuite d'accroître le son en amenant progressivement, et avec plus de force, les extrêmités des mailloches vers le centre du tambourin (**fortissimo**) : les élèves perçoivent déjà le lien entre deux intensifs extrêmes, qui n'existent plus en simple opposition, mais avec une transition (**crescendo**), notion qui sera développée par la suite, comme manifestation d'un grand contrôle, d'une maîtrise de la technique et de la forme.

La percussion est l'outil de prédilection en éveil musical. Ses formes sont variées, toutes assez faciles d'accès, et en fait très exigentes dans la précision du geste. Le grand intérêt de la percussion pour l'éveil musical est surtout qu'elle réclame un geste plus développé que n'importe quel autre mode de production musicale, donc qu'elle permet un travail plurisensoriel plus approfondi. Le rapport geste-son, à travers le jeu, est exploité non plus pour l'un ou l'autre des deux éléments, mais pour les deux. Leur association n'a pas pour effet d'**ajouter** l'un à l'autre, mais de multiplier l'efficacité du travail sur un terrain qui ne les concerne pas spécifiquement. C'est ainsi que la violence qui peut se manifester dans le geste d'un élève (ou dans son intention sonore, ce qui est la même chose) n'est plus une violence destructrice, comme toute violence simple, mais constructrice, ou créatrice, puisqu'elle participe à un projet du groupe ou de l'individu (par exemple une improvisation). Cette violence est toujours contrôlée, canalisée. Ainsi, l'animateur peut avertir les élèves que chaque fin de séquence sera marquée par un grand coup de cymbale. Si l'élève qui tient la cymbale frappe trop fort par rapport au groupe, celui-ci perçoit le son comme un signal d'interruption. Aussi, l'élève placé à la cymbale a bien soin de ne pas dépasser la nuance acceptable pour le groupe tant que son intention n'est pas de marquer la fin de la séquence. C'est de cette façon que son sens de la nuance se développe et que sa violence devient constructive. On saisit par là quelles peuvent être les implications de tels principes quand le travail d'éveil musical est conduit auprès d'enfants en difficulté ou placés en milieu pédopsychiatrique.

Dès les premières séances, les élèves sont amenés à se plonger dans l'ensemble des sons réalisables au moyen des instruments disponibles. Ensuite, le travail consiste à leur faire faire eux-même le choix de ce qu'ils veulent dans cette masse, à reproduire le plus précisément possible les sons qui leur conviennent et à les exploiter pour marquer leur individualité dans une construction collective (improvisation de groupe). C'est l'aspect qui distingue les plus fondamentalement l'éveil musical des autres approches : il ne cherche pas à lire, ou interpréter un morceau préexistant, il crée une forme sonore à partir du matériau choisi par les élèves. Les tempéraments individuels s'expriment donc beaucoup plus fortement dans les séances d'éveil musical que dans toute autre pratique de la musique, y compris à un haut niveau instrumental. C'est la raison pour laquelle les procédés d'éveil musical intéressent beaucoup de musiciens confirmés. Dans une certaine mesure, l'improvisation en éveil musical est comparable à celle du groupe de jazz sur **un chorus**, mais le développement n'en est pas aussi codifié, ne serait-ce que parce que les participants n'ont pas une culture musicale qui leur permette d'observer des règles ou des usages. La liberté d'action et d'expression est donc beaucoup plus grande en éveil musical – le risque de cacophonie aussi. L'animateur doit d'ailleurs se garder en toute circonstance de projeter ou d'induire sa propre culture dans le processus formateur. Son rôle premier consiste à donner à l'élève l'éclairage qu'il attend pour réaliser ses intentions. L'élève se sent mis en valeur par cette attention non directive et participe d'autant plus volontiers aux échanges instrumentaux avec les autres.

De là naît un système développé de communication dont la caractéristique la plus impressionnante pour l'animateur est le respect que les élèves ont des intentions et des gestes d'autrui : plus un participant se sent écouté, plus il écoute. Les conséquences de cette attitude portent bien au-delà de la production musicale, surtout quand il s'agit d'individus ayant par ailleurs des problèmes psychologiques ou sociaux.

Comme le geste, dans le domaine de la percussion, est à la fois ample et varié, il représente une entité en lui-même, un moment séparable du son qu'il va produire. Il lui est antérieur (sens étymologique de l'**anacrouse**), de sorte que le résultat, le son, apparaît comme un élément de contrôle du geste, un peu comme un voyant lumineux dans la cabine de pilotage d'un avion. Cela permet de développer le travail de coordination sensorielle en faisant des exercices aveugles : l'élève, dos tourné, ne voit pas comment le son est produit, ni même de quel instrument il émane, bien qu'il doive le redonner. L'exercice peut aller jusqu'à une phrase de plusieurs sons différents, avec une forme rythmique assez complexe.

Dans toutes les circonstances, la qualité plurisensorielle de l'éveil musical le distingue de toutes les autres activités artistiques et sportives, sans que son apport soit diminué au niveau de l'expression, de l'abstraction, de la mémoire ou de la concentration. C'est pourquoi l'éveil musical n'est pas seulement désigné pour les élèves que l'on veut intéresser et préparer à la musique, mais pour ceux (enfants ou adultes) qui ont besoin de développer l'une de ces qualités ou plusieurs. A cela s'ajoute l'apport social du travail, où l'élève apprend à coordonner son jeu avec celui des autres, et aussi à ne pas se laisser emprisonner par son propre jeu.

Le cursus d'éveil musical s'étend de préférence sur trois années. La première porte au premier chef sur l'approche rythmique et la maîtrise complète de formules à "sons courts" (noires, produites par des xylophones, bongos, etc.) et "sons longs" (blanches, produites par des métallophones, triangles, etc.) – sans oublier le silence. La deuxième année introduit la mélodie, créée par l'élève, le "son très court" (croche), l'accompagnement élémentaire et l'accompagnement libre (sorte de contrepoint). La dernière année aborde les rythmes composés et les développements de grandes structures improvisées en plusieurs phases, avec des rappels. A ce stade, une improvisation peut ainsi comprendre :

– Une phase introductive où le groupe oeuvre en suivant un leader;

– une phase de développement sur un thème donné par l'un des élèves, avec un joueur libre en contrepoint;

– une phase où chacun prend sa liberté, cherchant à répondre aux autres ou à les surprendre;

– une reprise du thème donné (phase 2) en accentuant l'exploitation rythmique, avec un tempo accéléré à la manière d'un finale.

L'éveil musical n'a cependant pas pour but de fabriquer des musiciens. Il se propose d'accroître les **aptitudes** à la musique et de consolider la motivation qui permettra l'apprentissage instrumental systématique. Il répond donc au principe de Montaigne, selon lequel il faut avoir une tête bien faite avant de la remplir. On doit former avant d'informer, et cette seconde tâche n'est pas du ressort de l'éveil musical.

Pierre ALRAND

Hommage à Sir Yehudi Menuhin

Le 17 Avril le ministre Jack Lang donnait une réception dans les salons de la rue de Valois, en l'honneur du soixante quinzième anniversaire de Yehudi Menuhin.

A cette occasion EMI "La voix de son Maître" société pour laquelle il enregistre en exclusivité depuis 1928, rend hommage à cet artiste qui a fait – et fait encore – rayonner dans le monde entier, la musique sous toutes ses formes.

L'éclectisme légendaire de Sir Yehudi Menuhin se retrouve dans "Le Violon du Siècle", qui rassemble (en deux heures et demie de musique) l'essentiel de ce que ce musicien a pu offrir au public, en plus de soixante ans de carrière. Ce panorama témoigne également de l'exemplaire curiosité artistique de Sir Yehudi Menuhin puisqu'y sont présentes des musiques de l'Europe, de l'Amérique et de l'Orient, enregistrées avec les plus grands chefs d'orchestre, sa soeur Hephzibah Menuhin, Gerald Moore, Christian Ferras, Ravi Shankar, Stéphane Grappelli ...

2 CDS 7542182, 2 MC 7542184, 2 LP 7542181, CD 7542212

EMI - *"La Voix de son Maître"* propose aussi une *"Edition Menuhin"* de 5 CDS – édition à prix moyen – (disponibles en coffret ou séparément) qui met en lumière l'essentielle contribution de l'artiste à la diffusion des chefs-d'oeuvre du 19e et du 20e siècle, en qualité de violoniste et d'altiste. Une série d'enregistrements dont la réédition était attendue des mélomanes du monde entier.

EMI "la voix de son Maître", 5 CDS séparés 7639842 à 7639882 ou 1 coffret de 5 CDS 7639892.

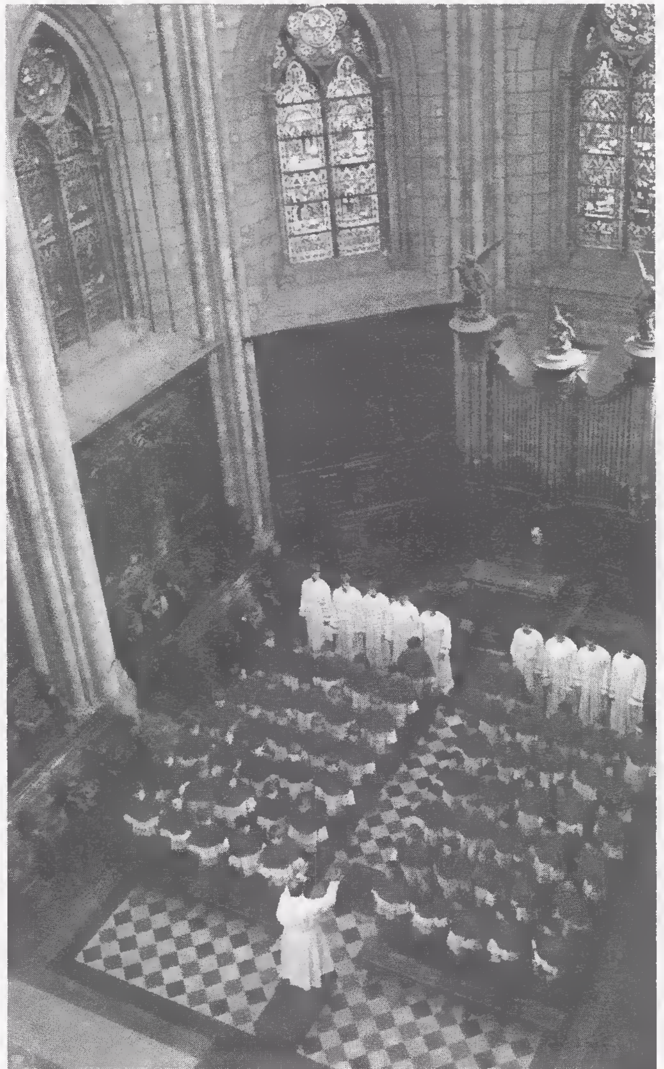
LES MAITRISES DE CATHÉDRALES

Les religions sont gérées par des adultes, mais elles doivent toutes accorder une attention particulière aux enfants qui représentent l'avenir. Tout groupe social qui ne transmet pas à des enfants ses valeurs et ses traditions est sûr de disparaître au bout d'une génération. Tous ceux qui appartiennent à une minorité ont particulièrement conscience de ce problème; c'est le cas par exemple des communautés immigrées partagées entre le désir de voir leurs descendants s'assimiler au pays d'accueil et la crainte, le déchirement, de les voir perdre leurs racines et en quelque sorte faire basculer leurs ancêtres dans le gouffre de l'oubli. Mais aujourd'hui le même danger menace parfois autant, dans certains domaines, les autochtones que les immigrés.

Disons tout de suite que lorsqu'on est enfant (et au cours de nos incarnations successives à l'intérieur d'une même vie, nous passons tous à un moment par cet état), on n'est guère conscient de cet enjeu que l'on représente pour les adultes.

L'approche que l'on a des Maîtrises est très différente lorsqu'on est soi-même un enfant, un maîtrisien (on pense alors que l'univers dans lequel on baigne est inébranlable, les pierres comme les hommes, protégé par la toute puissance éternelle de Dieu), et lorsque devenu adulte on s'aperçoit que tout est incroyablement fragile-, et même que, le plus souvent, les édifices s'écroulent parce qu'ils sont rongés de l'intérieur.

Dans toutes les traditions religieuses, des périodes d'initiation relativement longues sont prévues pour les enfants. Une initiation est nécessaire aussi pour le sport ou pour apprendre un métier, mais dans le domaine religieux, dans la liturgie, les enfants ont une place particulière en tant même qu'enfants. L'exemple qui vient le premier à l'esprit est celui des "enfants de choeur" : la liturgie n'y gagne pas si on les remplace par des adultes. C'est que les enfants ont un charme capable d'égayer la société des adultes, comme le note par exemple Saint Benoît dans sa Règle. Et Monseigneur Maillet, le fondateur des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, faisait remarquer, avec beaucoup de profondeur, que la voix des enfants devait témoigner de l'éternelle jeunesse de Dieu. Cette fonction est particulièrement utile dans notre tradition judéo-chrétienne où Dieu demeure toujours au fond des esprits comme une sorte de vieillard barbu.



D'un point de vue profane, et purement musical, la voix d'enfant a des qualités qui lui sont propres, avec ses sonnets qui ne seront pas surpassés, mais seulement métamorphosés, par la voix d'adulte. Dans le domaine instrumental, un virtuose adulte joue mieux qu'un enfant, mais dans le domaine vocal, on ne peut pas dire que les voix des adultes, en soliste ou en

choeur, soient comme des voix d'enfants "en mieux"; c'est autre chose. Les enfants, garçons ou filles, chantent avec une voix de soprano ou d'alto, mais leur timbre est différent de celui d'une voix de femme, ou de celui des hommes qui chantent en voix de falsetto.

Cet art du chant est sans doute le seul domaine où un enfant peut atteindre une sorte de perfection (seuls peut-être les jeunes gymnastes connaissent parfois un même accomplissement).

L'origine des Maîtrises

Chercher à quelle époque les maîtrises de cathédrales ont été créées est vain : on trouve dès les premiers siècles de la vie de l'Eglise la présence d'enfants chanteurs, même si leurs traces sont à demi effacées – il peut s'agir d'un détail dans un bas-relief, ou d'une phrase au détour d'un texte.
Ainsi, dans le "De Laude Sanctorum" de Saint Victrice, évêque de Rouen au IVe siècle, il est fait mention de la joie sonore (sonore laetitia) des enfants innocents, dans le cortège des moines, des vierges etc...



De très jeunes enfants (8 ans, voire 6 ans et même 3 ans) étaient confiés à des monastères, ou aux chanoines des cathédrales. Au moins étaient-ils assurés d'être nourris et logés, en des temps où la vie était très précaire (les cathédrales ont été construites à une époque où l'Europe était, d'une certaine manière, au dessous du niveau technique des pays du Tiers Monde aujourd'hui). On les appelait "enfants de choeur", "enfants d'aube", "petits clercs", "nourrissons de l'église" etc... De même les noms ont-ils variés pour désigner les maîtrises : "schola" (on se souvient de la "Schola Cantorum" créée par le Pape Saint Grégoire à Rome au VIIe siècle). "psallette", "Escolaniat", "Alumnat", "Manécanterie" etc... Ce qui importe avant tout c'est la double fonction, scolaire et liturgique, des Maîtrises qui doivent être des écoles où l'on forme à la musique des enfants qui participent régulièrement à la vie liturgique de l'église ou de la cathédrale.



L'Escolanía de Montserrat

Beaucoup de ces enfants devenaient par la suite moines ou chantres dans les cathédrales, et donc passaient toute leur vie dans le même univers clos. Les différents cycles de l'année liturgique étaient alors vécus par eux avec une grande intensité : l'Avent, Noël, le Carême, Pâques etc... formaient les grands évènements de l'année et rythmaient une vie qui paraîtrait bien monotone à beaucoup de nos contemporains. A vrai dire, lorsqu'on séjourne aujourd'hui dans un monastère, coupés de la radio et de la télévision, on se rend compte combien les différents offices de la journée apparaissent comme autant d'**évènements**, combien la "Grand Messe" quotidienne est attendue avec la même aspiration que, pour d'autres dans la vie courante, telle ou telle finale de Foot Ball ou de tennis.

La vie n'était certainement pas fade pour ces maîtrisiens, d'autant plus qu'on peut facilement imaginer qu'il devait se créer dans les cathédrales des sortes de tragi-comédies comme celle que Boileau a décrite dans le "Lutrin". Cette vie était en tout cas très occupée car les enfants participaient chaque jour à tous les offices de ce que l'on appelle l'**Office Divin**,

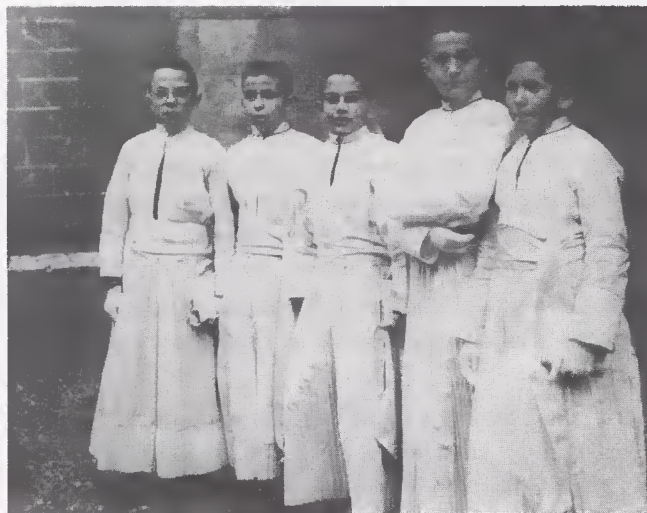
qui était alors célébré dans les cathédrales autant que dans les monastères : Matines, Laudes, Prime, Tierce, Sexte, Nones, Vêpres, Complies (la Messe étant généralement célébrée au moment de Tierce, au milieu de la matinée).

Il faut imaginer l'office des Matines par exemple, pendant l'hiver lorsqu'il fait encore nuit au petit matin, dans ces grandes cathédrales vides, sans chauffage et sans électricité. Le choeur, qui était parfois fermé par un jubé et par des stalles en baldaquin (comme on en voit à Notre-Dame de Paris) formait un espace clos, et animé, à l'intérieur de la cathédrale immense et obsucure. Les bougies donnaient une lumière vivante et chaude, mais qui était loin de remplir tout l'espace. Il aurait été difficile de suivre dans un livre, aussi chantait-on par coeur; et une grande part de l'initiation consistait d'ailleurs à apprendre tout le répertoire de tous les offices de toute l'année (dans les Eglises orientales où les offices sont plus long que dans l'Eglise catholique romaine, l'effort de mémoire était encore plus grand). Et, au milieu de la nuit silencieuse, la voix s'élevait : "Deus in adjutorium...", répercutée en multiples échos à travers l'édifice. Aujourdh'ui, la plupart des touristes qui visitent des cathédrales, où il ne se passe plus rien la majeurs partie de la journée, n'ont pas idée de la vie intense qui y régna pendant des siècles.

Un effort d'imagination encore plus grand est nécessaire pour essayer de se représenter la vie des maîtrisiens à l'époque de Saint Victrice, cet évêque de Rouen du IVe siècle cité plus haut, et dont on pourrait retrouver des équivalents dans toutes les autres cathédrales de France et même d'Europe. Les cathédrales d'alors ne ressemblaient pas à celles que nous voyons aujourd'hui, et dont les plus anciennes sont rarement antérieures au XIIe siècle. Par ailleurs, la musique liturgique d'alors était sans doute encore proche de celle des églises orientales, puisque ce que nous appelons le "chant grégorien" ne s'est formé que plus tard (entre le VIe et le IXe siècle).

Les "Invasions Barbares" à partir du Ve siècle vont avoir une influence considérable sur ce qui deviendra "l'Europe Chrétienne" : dans le Nouveau Testament, les disciples, les premiers chrétiens, sont des gens socialement modestes, et pacifiques. Désormais le Christianisme va être pris en main par une hiérarchie féodale, armée et conquérante. Les évêques sont les frères ou les cousins des chefs militaires francs. Les premiers chrétiens auraient-ils appelé Pierre, Jacques ou Philippe "Monseigneur" ? (à vrai dire, appeler les évêques "Pères" comme on le fait aujourd'hui n'est pas non plus évangélique : "N'appelez personne **Père**, vous n'avez qu'un seul Père qui est dans les cieux"). La liturgie s'éloigne alors du "partage du pain" autour d'une table, comme fut la Cène, comme le célébraient les premiers chrétiens, et comme certains aujourd'hui essaient de le revivre, pour s'orienter vers des cérémonies grandioses et solennelles, avec une sorte de majesté militaire, comme pour le Sacre des rois ou l'adoubement des chevaliers. Il fallait impressionner ces rudes "Barbares" par l'or, les cierges, l'encens, et les chants solennels. Les soldats Francs de Clovis se crurent ainsi transportés au Paradis en assistant à l'Office de Noël.

Ce sens d'une grandeur austère, qui culmina avec Charlemagne, a traversé les siècles et est parvenu jusqu'à nous. Lors de grandes circonstances le Président de la République est présent à un office à Notre-Dame, et il se doit alors d'être comme une statue de marbre. Rien à voir avec l'image du triomphe à l'Américaine, avec majorettes, confettis, défilés de vedettes pour la remise des oscars, applaudissements, grand orchestre de music hall etc...



Pour avoir été moi-même Maîtrisien, je sais très bien combien on vit intensément la solennité quand on est enfant, beaucoup plus peut-être qu'un adulte qui, même s'il est général ou archevêque, à quand même un peu l'impression d'être déguisé. Et j'imagine bien que tous ces maîtrisiens qui se sont succédés au cours des siècles ont ainsi vécu des moments intenses dont ils ont gardé le souvenir toute leur vie.

Quelques chiffres donneront l'exacte mesure de ces maîtrises autrefois :

Tout d'abord, les effectifs étaient très réduits; il n'y avait jamais plus d'une dizaine d'enfants chanteurs avant la Révolution de 89, même à Notre-Dame de Paris. Et le plus souvent il n'y avait qu'une demi-douzaine de maîtrisiens, mais qui, par leur pratique intensive, devaient être d'un très haut niveau. Les meilleurs étaient l'objet de marchandages. On se les arrachait comme les joueurs de Football aujourd'hui.

A la veille de la Révolution de 1789, on comptait en France environ 400 Maîtrises qui, bien entendu, n'étaient pas toutes des Maîtrises de cathédrales. Certaines étaient attachées à de simples paroisses. Philippe-René Girault, célèbre pour avoir rédigé ses mémoires après avoir servi pendant vingt ans dans les Armées révolutionnaires et impériales, fut ainsi formé pendant dix ans à la Maîtrise de Sainte Radegonde de Poitiers.

Les Maîtrises étaient alors pratiquement les seules écoles de musique. La Révolution, en fermant les églises, les supprima toutes. Bon nombre d'anciens maîtrisiens participèrent aux différentes cérémonies en l'honneur de l'Etre Suprême qui furent célébrées dans les cathédrales. Tout cela n'eut qu'un temps... De cette époque datent les premiers conservatoires, qui à l'origine furent orientés vers la musique militaire, et qui par la suite jouèrent un rôle sans cesse croissant, jusqu'à nos jours, dans l'enseignement de la musique en France.

Dès l'Empire, et plus encore sous la Restauration, les Maîtrises furent rouvertes. Certaines furent comme autrefois de véritables Maîtrises-écoles, et d'autres de simples chorales paroissiales où des enfants, scolarisés ailleurs, venaient chanter à la Messe du dimanche en n'ayant souvent qu'une seule répétition pendant la semaine.

L'effectif dans les Maîtrises de cathédrales fut alors sensiblement plus élevé qu'avant la Révolution. Cet accroissement se développa jusque vers les années 1950 où, par exemple, à Notre-Dame de Paris on comptait une centaine d'enfants au choeur (soit dix fois plus que sous l'Ancien Régime) répartis en soprano et altos.

A la fin du XIXe siècle, on vit dans la plupart des cathédrales de fortes personnalités qui portèrent leurs Maîtrises à des sommets dont on garde encore la nostalgie aujourd'hui. Citons le chanoine Bourdon à Rouen, Monseigneur Moissenet à Dijon etc...

Aujourd'hui

Diverses composantes du "monde moderne" en France (car le phénomène est très différent en Angleterre ou en Allemagne) portèrent un coup fatal aux Maîtrises : le désir des parents de ne plus être "pris" tous les dimanches, la baisse des ressources financières dans l'Eglise etc... La hiérarchie de l'Eglise, après le Concile Vatican II, joua également dans ce domaine un rôle très négatif, car ce sont les évêques, la plupart du temps, qui décidèrent de "fermer" les Maîtrises.

Une question de fond se pose : que faisaient donc ces maitrisiens et ces chanoines qui, pendant des siècles, chantèrent chaque jour l'Office Divin dans les cathédrales ?
S'agissait-il donc de "Théâtres avec musique" ? de "Turqueries pieuses" où l'on chantait des sortes d'hymnes au Père Noël, **qui n'existe pas**, comme autrefois, autres pauvres fous, les druides, les prêtres de Baal, de Zeus, de Jupiter, d'Isis et Osiris etc...? On frôle là des abîmes...

Alors dans ce cas, certes, autant fermer ces Maîtrises et autres "petites écoles", au profit de grands collèges, moules à bourgeois (moyenne bourgeoisie), où la religion pourra encore avoir sa place, mais sans prendre trop de temps pour ne pas gêner l'étude des matières "sérieuses" (la musique n'en fait évidemment pas partie...).

Le plus étrange c'est qu'au moment même où l'Eglise se désintéresse largement de l'Art qu'elle a nourri autant qu'elle s'en nourrissait, le monde de la culture redécouvre tout cet héritage fabuleux. Et on assiste aujourd'hui à la prolifération de concerts de "musique sacrée" où le public paie pour entendre, dans des églises transformées pour un temps en "salles de concert", des artistes (parfois revêtus d'un "habit de choeur" de fantaisie) chanter des oeuvres qu'on pouvait entendre gratuitement, il n'y a pas si longtemps, au cours de véritable offices...

Où est-il le temps où l'Eglise construisait des cathédrales gothiques et suscitait tant de chefs d'oeuvre de la musique ? On a pu se rendre compte une fois de plus de cette véritable fracture dans notre civilisation, en cette "Année Saint Bernard", en comparant le programme des concerts donnés dans ces anciennes abbayes cisterciennes qui sont des merveilles d'architecture, et les liturgies grises des abbayes souvent très laides où vivent les moines cisterciens d'aujourd'hui.

Autre paradoxe : c'est aujourd'hui l'Etat, le Ministère de la Culture, qui prend conscience du rôle spécifique des Maîtrises que les Conservatoires ne sauraient remplacer complètement.

Jusqu'à leurs fermetures, récentes, les Maîtrises furent des pépinières de musiciens pour l'Eglise. Nombre d'organistes, de chefs de choeurs qu'on rencontre aujourd'hui encore dans les paroisses à travers la France sont d'anciens maîtrisiens. L'Abbé Alexandre raconte dans "Le Horsain" que l'organiste de sa paroisse de Vattetot (où il ne disposait que d'un harmonium) était un ancien élève de la Maîtrise Saint Evode qui garda toute sa vie dans son coeur le souvenir des cérémonies grandioses à la cathédrale de Rouen.

Mais au-delà de cette fonction liturgique, qui n'est pas directement de son ressort, le Ministère de la Culture a compris l'importance de la formation chorale, et il a décidé la création d'**Ecoles Maîtrisiennes**. Certaines sont déjà créées, à Paris, Caen, Grasse, Colmar, Versailles etc... Son projet est d'en former une centaine en France. Il y eut au début quelques frictions entre les Maîtrises traditionnelles et ces "Maîtrises profanes", mais petit à petit les Maîtrises de cathédrales qui existent encore, à Notre-Dame de Paris, Dijon (invitée par le Pape Jean-Paul II pour chanter la Messe de Minuit de Noël à Rome), Reims, Angers etc... tentent à être intégrés à ce projet. Citons aussi la Maîtrise des Hauts de Seine, et la Maîtrise de Sainte Croix de Neuilly qui est peut-être la meilleure aujourd'hui en France.



Aucune de ces Maîtrises françaises n'a encore le renom universel des Maîtrises anglaises (King's College et St John's à Cambridge), allemandes (Regensburg, Tölz), autrichiennes (Petits Chanteurs de Vienne), espagnoles (Montserrat) etc... où la tradition est restée extraordinairement vivante (ces Maîtrises vivent pourtant dans le même "monde moderne" que les Français) et qui sont d'un niveau technique fabuleux.

Sans doute faudrait-il aussi ouvrir plus largement le champ, et considérer que se rattachent à cette tradition des Maîtrises les écoles des différentes religions qui forment des enfants au chant liturgique, qu'il s'agisse des différentes religions chrétiennes (protestantes, orthodoxes; orientales etc...), du Judaïsme, de l'Islam, voire même des dévots de Krisna. Je dois dire qu'en tant qu'ancien maîtrisien j'ai toujours trouvé les portes ouvertes dans ces différentes communautés.

Faisons aussi une mention spéciale à l'Eglise noire américaine. Un grand nombre de musiciens de jazz ou de rock noirs américains ont été formés à l'église. Aujourd'hui, où dans l'Eglise Catholique on est tant fasciné par ces rythmes venus d'outre-atlantique qui ont tant de succès auprès des jeunes, il conviendrait d'étudier attentivement ce phénomène.

"Comment faire passer le Message auprès des jeunes ?". Tous les responsables de la liturgie aujourd'hui se posent la question. Il faut d'abord savoir qu'on ne formera jamais sérieusement des jeunes avec des adultes médiocres. Les Maîtrises formaient des jeunes qui étaient souvent d'un niveau supérieur à celui de certains adultes qui se croient aujourd'hui investis d'une mission de formation et ne prévoient pour les enfants qu'un univers infantile dont ils ne sont jamais eux-mêmes vraiment sortis (un tout petit exemple : Rimbaud écrivait des vers latins à 14 ans, et il s'agissait de devoirs scolaires !... Et bien des maîtrisiens écrivirent leurs premiers motets à l'âge de l'adolescence). Il ne s'agit pas d'être uniquement tourné vers les chefs d'oeuvres du passé, même si leur assimilation reste très importante : les Maîtrises joueront à nouveau leur rôle si elles sont capables de former des musiciens qui créeront la musique de demain.

Une simple réflexion pour conclure : lors de bien des procès on évoque "l'enfance malheureuse" des accusés. Et il est certain que la misère et l'humiliation que peut connaître un enfant forment un boulet, ou même une bombe à retardement, qu'il traînera toute sa vie derrière lui. Certains gardent un mauvais souvenir de leur passage à la Maîtrise, mais la plupart se sont constitué là un capital de joie et d'espérance capable de les soutenir toute la vie.

Francis PINGUET
25 Octobre 1990

Bibliographie :

L'histoire de la plupart des Maîtrises de cathédrales de France a fait l'objet de monographies, éditées localement, à la fin du XIXe siècle. Elles sont difficiles à trouver, sauf dans certaines bibliothèques, malgré quelques éditions reprint.

Citons comme ouvrages récents :

– "Les Ecoles de la musique Divine" par Francis Pinguet.
Ed. La Revue Musicale (1978) - réed. "A Coeur Joie" (1987).

– "Histoire des Maîtrises en Occident" par Alain Gout.
Ed. Universitaires (1987).

INFOS EXPRESS

• ACADEMIE MUSICALE de Creully du 19 au 28 Juillet

Centre de musique baroque, point de rencontre entre des concertistes internationaux et des élèves ayant déjà atteint un haut niveau (viole de gambe, basse continue, chant, clavecin, flûte à bec. L'Académie organise les 21-23 et 26 juillet des soirées conférences ouvertes au public dans le château de Creully : "Jean Henry d'Anglebert et la danse" "La descente du piedestal... la flûte à bec et la viole de gambe chez Bach" "la voix instrumentale et l'instrument chantant chez Bach"

Renseignements : A.M.C. de Seze, Cully - 14480 CREULLY

• LA FEDERATION FRANCAISE DES FESTIVALS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE

Celle-ci édite une brochure qui regroupe les programmes, le prix des places, toutes les manifestations des festivals membres de la Fédération.

Pour l'obtenir : écrire au secrétariat 2d, rue Isenbart 25000 BESANÇON.

JUSTE OU FAUX ?

par Serge CORDIER
Professeur d'accord et d'acoustique des échelles au CNR de Montpellier,
inventeur d'une nouvelle théorie de l'accord des pianos,
le Tempérament Egal à Quintes Naturelles (TEQN)

"Jouez juste, que diable!" s'exclame le professeur de violon à l'adresse d'un élève ayant de toute évidence quelques difficultés à mettre son exécution en accord avec son audition intérieure... " Votre saut de tierce dans l'aigu est trop bas", déclare le chef de choeur aux sopranos, et dans les deux cas, tout le monde est bien d'accord : le jeune violoniste jouait faux et la chorale dérapait imperceptiblement de quelques fractions de commas comme c'est souvent le cas dans les passages tendus.
Mais si vous demandez alors au professeur de violon ou au chef de chorale les raisons qui les poussent à déclarer que le violoniste jouait faux ou que la chorale baissait, ils ne vous en donneront aucune qui ne soit fondée sur leur simple impression, c'est à dire sur le fait que la ou les notes perçues comme fausses ne correspondaient pas à ce qu'ils attendaient. Ils seront donc la plupart du temps dans l'impossibilité totale de vous fournir une autre raison que celle qui vous conduisait vous-même à déclarer que l'éxécutant jouait faux, à savoir l'impression personnelle, la sensation ressentie. S'agit-il là d'une impression subjective? Autrement dit ce qui est juste pour Pierre peut-il être faux pour Paul, ou bien la sensation de justesse est-elle objective et indépendante du sujet, en d'autres termes, existe-t-il des intervalles, des gammes, des accords justes en eux-mêmes et donc perçus comme tels par tout le monde?
La question est d'importance, car selon le cas notre recherche sur les fondements de la sensation de justesse va s'orienter dans des directions bien différentes : si la sensation de justesse est indépendante de l'auditeur, c'est qu'elle est objective, qu'elle ne dépend sans doute que des sons eux-mêmes, de leurs rapports et de leur organisation. Il s'agit alors vraissemblablement d'un phénomène naturel, extérieur à l'homme, purement physique, et des lois physico-mathématiques précises et de portée tout à fait générale doivent pouvoir alors être dégagées. Si, au contraire, cette sensation varie d'une personne à l'autre, ou encore d'une civilisation à une autre, la justesse sera affaire d'interprétation ou de culture et toute recherche portant sur la justesse des intervalles ou des échelles utilisées sera contingente, car fonction de l'interprète ou du répertoire abordé.

Il convient de remarquer que cette seconde approche du phénomène de justesse est récente et peut sembler a priori paradoxale. C'est la première en effet, celle qui fait de la justesse un phénomène physique, qui semble aller de soi et s'imposer au bon sens. Le terme même de justesse choisi pour le désigner semble d'ailleurs écarter d'emblée toute possibilité de litige ou d'interprétation personnelle : juste s'oppose à faux comme s'y opposent les termes exact ou vrai, mais des trois, c'est bien juste qui semble impliquer le plus de rigueur mathématique : l'impression de justesse est donc si précise qu'elle se traduit par un terme qu'elle emprunte au langage même de la science exacte par excellence. Par ailleurs, avant qu'avec le mouvement baroque n'apparaisse la notion d'une "justesse baroque" qui serait différente de notre justesse habituelle (ce qui est d'ailleurs l'occasion actuelle de débats passionnés et passionnants), on n'avait guère mis en doute de façon sérieuse le caractère physique, objectif et impersonnel du phénomène. On ne voit d'ailleurs pas très bien comment la musique d'ensemble pourrait être autre chose qu'une vaste cacophonie si la justesse était un phénomène purement subjectif, variant d'un instrumentiste à l'autre. Certes, il nous arrive de temps à autre d'entendre des ensembles dans lesquels les musiciens semblent bien avoir une conception, disons " personnalisée"... de la justesse, mais il s'agit la plupart du temps d'amateurs. Au contraire, plus on a affaire à des professionnels de haut niveau, et plus la justesse d'ensemble est satisfaisante, ce qui prouve au moins que l'audition intérieure de tous les musiciens en présence est bien la même et que les écarts de justesse qu'on peut constater chez des ensembles d'amateurs résultent moins d'une conception personnelle de la justesse que d'un manque de maîtrise de leur instrument.

Il résulte de tout cela que la justesse a été longtemps considérée, tant par les physiciens que par la plupart des musiciens, comme un phénomène acoustique ne dépendant pas du tout de l'interprète ou de l'oeuvre abordée et que c'est d'ailleurs cette conception qui reste implicitement admise, l'autre n'étant pas toujours envisagée, ni même soupçonnée. On peut donc affirmer que l'approche purement acoustique du phénomène de justesse n'a guère été mise en cause par des musicologues et des acousticiens que depuis une trentaine d'années. Encore ne s'agit-il la plupart du temps que d'une prise de conscience accidentelle et souvent partielle : à l'occasion de travaux ne portant pas principalement sur la justesse, des historiens, des musicologues et des acousticiens ont souvent remarqué les contradictions qui pouvaient exister entre la justesse théorique et le fait musical. Mais, en général, ils n'ont pas

remis en cause globalement la théorie ou cherché une autre explication au phénomène. Aussi les contestataires sont-ils assez souvent, et à leur insu, retombés dans l'ornière de la conception traditionnelle.

Voyons donc, en relisant les encyclopédies et théories musicales comment, à quelques exceptions près, on concevait encore la justesse, il y a une trentaine d'années (et comment, faute d'une autre explication, la plupart des musiciens actuels formés à cette école continuent, par défaut, à appréhender le phénomène).

En schématisant à peine les choses, on peut dire qu'on distinguait deux sortes de justesse : d'une part la vraie justesse seulement accessible aux voix et aux instruments d'orchestre libres de leurs fréquences (et donc capables de distinguer DO# de REb comme les instruments à cordes par exemple) et d'autre part, la justesse tempérée, considérée comme un pis-aller à l'usage des instruments à clavier puisque, à l'exception de l'octave, tous les intervalles de la gamme tempérée étaient jugés comme plus ou moins faux (tempérés).

La vraie justesse, c'est-à-dire en principe celle des voix et des instruments d'orchestre libres de leurs fréquences, était considérée comme résultant d'un phénomène acoustique appelé résonance naturelle (1). On appelle ainsi un phénomène en vertu duquel un corps sonore génère en vibrant, non seulement un son principal appelé son fondamental, mais aussi toute une série de sons plus aigus appelés "harmoniques naturels" dont les fréquences sont des fréquences multiples du son fondamental. Quelle que soit la hauteur du son fondamental, les harmoniques se présentent donc toujours à partir de lui dans le même ordre et forment une succession d'intervalles qui sont toujours identiques. Si, par exemple, une corde a pour son fondamental un DO, les 6 premiers harmoniques seront :

DO (fondamental) DO (à l'octave)
1 2
SOL DO MI SOL etc.... (2)
3 4 5 6
si le son fondamental est SOL,
les 6 premiers harmoniques seront :
SOL SOL RE SOL SI RE etc....
1 2 3 4 5 6
si c'est FA, on aura :
FA FA DO FA LA DO etc....
1 2 3 4 5 6

On voit qu'il y a toujours une octave entre 1 et 2, une quinte entre 2 et 3, une quarte entre 3 et 4, une tierce majeure entre 4 et 5, une tierce mineure entre 5 et 6 etc... et que ces intervalles successifs sont toujours exaxctement les mêmes quelle que soit la note fondamentale (3).

Ces intervalles, qui ne dépendent pas de l'homme puisqu'ils sont engendrés par un phénomène naturel, sont appelés, pour cette raison "intervalles naturels". Ils étaient donc et sont encore souvent considérés IMPLICITEMENT comme fournissant le modèle même des intervalles justes. Par extension, on a considéré comme "naturel", et donc juste, tout intervalle EGAL à un intervalle naturel, c'est-à-dire toute octave égale à une octave naturelle et correspondant donc au rapport 2/1, toute quinte égale à une quinte naturelle et correspondant au rapport 3/2 etc...

En résumé, selon la conception traditionnelle telle qu'elle était encore officiellement admise et enseignée, il y a une trentaine d'années, **la justesse musicale était confondue avec la justesse naturelle : la justesse d'un intervalle était donc fonction de sa conformité à l'intervalle naturel correspondant et la fausseté se définissait comme l'écart qui séparait un intervalle quelconque de l'intervalle naturel correspondant.**

Si la vraie justesse a été longtemps assimilée à la justesse naturelle, la justesse "tempérée" (celle du piano et des autres instruments à clavier) a été, quant à elle, considérée jusqu'à une époque très récente également, comme résultant du partage de l'octave juste (et donc naturelle, conformément à la théorie admise) en 12 demi-tons égaux. On aboutit alors à la gamme chromatique tempérée appelée couramment gamme tempérée, ou encore tempérament égal(4). Depuis son apparition au XVIème, et sa généralisation sur les claviers aux XVIIIème et XIXème siècles, cette gamme a toujours fait l'objet d'un discrédit de la part des théoriciens, les compositeurs et les musiciens paraissant, quant à eux, s'en être très bien accommodés... Bon nombre des principaux chefs-d'oeuvre du XIXème ou du XXème siècle n'ont-ils pas été écrits pour le piano ou (ce qui devrait être en principe encore pire puisque une même note ne présente pas en principe la même hauteur selon qu'elle est jouée au piano ou à l'orchestre) pour le piano MELE aux voix et aux instruments !!!. Ce discrédit tout théorique s'explique en fait très bien : aux yeux des théoriciens (plus qu'à leurs oreilles dont ils semblent avoir été parfois dépourvus) il ne pouvait en effet en être autrement puisque, hormis l'octave, aucun intervalle de cette gamme n'était en principe juste! Aucun n'est en effet naturel et pour certains d'entre eux, les tierces et sixtes en particulier, il s'en faut même de beaucoup. Si un calcul simple montre que la quinte tempérée ne s'écarte de la naturelle que d'1/12 ème de comma (5), l'écart entre les tierces et les sixtes tempérées et leurs homologues naturels (écart correspondant par définition à leur fausseté) est proche du comma, ce qui devrait en théorie les rendre très fausses et ce qui, chose curieuse, ne paraît pas se vérifier !

Voici donc résumée la façon dont on appréhendait officiellement, il y a encore une trentaine d'années, la justesse et le tempérament. Avant de voir pourquoi un tel

point de vue est maintenant insoutenable, j'aimerais cependant revenir sur un point historique important qui explique sans doute le crédit dont a joui la théorie traditionnelle et dont elle jouit encore implicitement dans le grand public.

Nous avons vu que la théorie traditionnelle expliquait la justesse par la résonance naturelle : sont justes les intervalles naturels, sont faux (ou tempérés) ceux qui s'en écartent, cette fausseté (appelée parfois dureté) étant en principe fonction de l'écart qui existe entre un intervalle quelconque et l'intervalle naturel correspondant. Mais avant la découverte des harmoniques et des intervalles naturels au XVIIIème siècle, quels étaient donc en matière de justesse les intervalles de référence? La réponse est simple : C'était les mêmes ! Avant la découverte de la résonance et des harmoniques, on connaissait en effet déjà très bien ces intervalles qu'on appellera plus tard "intervalles naturels" et on les considérait déjà comme les intervalles justes ou - et ce second terme est très révélateur - comme exacts ! Ce n'était pas encore en effet d'un phénomène physique ou naturel encore inconnu, la résonance, que ces intervalles tenaient alors leur légitimité, mais bien de la mathématique comme l'attestent les termes employés pour les désigner, à savoir "juste" ou "exact". Bien avant que cela ne soit étayé par une loi naturelle, on s'était en effet aperçu depuis l'Antiquité que certains intervalles remarquables sur le plan musical comme l'octave, la quinte ou la quarte étaient liés à des nombres et à des proportions de longueur de corde non moins remarquables sur le plan mathématique. On attribue ainsi à Pythagore et à ses travaux sur le monocorde la découverte que le nombre deux et le rapport 1/2 étaient liés à l'octave et que le nombre 3 et le rapport 2/3 étaient quant à eux, liés à la quinte. On sait en effet que si l'on partage une corde en deux parties égales, chaque moitié émet un son à l'octave aigüe de celui donné par la corde toute entière et que si on la divise aux 2/3 de sa longueur, le son émis est cette fois à la quinte supérieure de celui donné par la totalité de la corde. C'est sur ces bases que Pythagore donna dès l'Antiquité la valeur "juste" (au sens mathématique) du rapport d'octave : 1/2, de quinte : 2/3 et de quarte : 3/4. (6) Chose étrange, Pythagore et ses nombreux disciples et successeurs ne paraissent jamais avoir envisagé ce qui aurait résulté du partage de la corde au 5ème de sa longueur. Il fallut donc attendre le XVème siècle pour que soit établie sur le monocorde, selon une méthode semblable appelée "théorie des proportions", la valeur "juste" ou "exacte" de la tierce majeure, à savoir 4/5, et par suite de la tierce mineure 5/6, de la sixte majeure 3/5 et de la sixte mineure 5/8. C'est donc cette équivalence considérée comme allant de soi entre proportions mathématiques établies sur le monocorde et justesse musicale qui explique qu'on ait utilisé un seul et même vocable, à savoir "JUSTE", pour désigner à la fois l'intervalle mathématiquement et musicalement parfait sans qu'il y ait eu pendant longtemps le moindre doute sur la légitimité d'une telle correspondance.

En fait la plupart des théoriciens de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance ne se sont JAMAIS posé la question dans la mesure où il allait de soi que justesse mathématique et justesse musicale étaient une seule et même chose. On peut se demander pourquoi une telle confusion a pu s'établir et perdurer pratiquement jusqu'à nous. Cela tient à coup sûr à l'origine pythagoricienne de notre système musical : pour les Grecs, et pour l'école pythagoricienne en particulier, la musique faisait partie de la mathématique : c'est donc le nombre qui tout naturellement devait régenter la musique et cette conception est restée la nôtre jusqu'à Rameau y compris, bien que se soit lui qui , le premier, en ait montré les limites et souligné les contradictions. Après Rameau, et sans doute grâce à lui, cette approche physico-mathématique de l'art musical tombera en partie en désuétude, mais en partie seulement, puisque les fondements théoriques du langage musical traditionnel, et en particulier tous les problèmes ayant trait aux échelles et à la justesse, resteront longtemps le domaine réservé des mathématiciens et des physiciens. C'est sans doute la raison pour laquelle la conception traditionnelle a perduré jusqu'à nos jours et pourquoi dans de telles conditions, on n'a jamais pu établir de distinguo bien clair entre la justesse mathématique ou "naturelle" et la justesse musicale proprement dite, ni jeter les bases d'une théorie musicale enfin cohérente.

Les trente dernières années ont cependant été fatales à la théorie traditionnelle : aucun historien, musicologue ou acousticien n'oserait maintenant écrire que les voix ou l'orchestre jouent "naturel" et, sauf cas isolés, aucun professeur de formation musicale (ex solfège) ne se risquerait plus à enseigner que la gamme "juste" résulte de trois accords parfaits générateurs construits selon les lois de la résonance, comme je l'ai moi-même appris au Conservatoire dans ma jeunesse. Les contradictions flagrantes qu'il y a entre la théorie traditionnelle et la pratique musicale sont en effet beaucoup mieux connues. Trois facteurs importants ont joué dans cette prise de conscience tardive mais, semble-t-il, irréversible : les travaux récents des acousticiens, le développement du mouvement baroque et la réflexion musicologique, les trois étant liés.

Depuis l'apparition de l'électronique, les moyens d'investisgation dans un domaine tel que celui de la justesse ont été multipliés. On peut, par exemple, relever les fréquences des sons réalisés par les musiciens d'orchestre ou les accordeurs, et donc faire des enquêtes sur la nature réelle des intervalles utilisés. On peut aussi réaliser avec un maximum de précision des gammes ou des intervalles naturels ou tempérés. Bref des moyens de contrôle précis existent qui font qu'on ne peut plus décider ou déclarer n'importe quoi comme par le passé. Or que constate-t-on?

D'une part que les musiciens d'orchestre ne jouent pas du tout "naturel" et que les meilleurs accordeurs n'accordent pas du tout "tempéré", du moins au sens habituellement donné à ce terme! Les meilleurs d'entre eux, n'étant pas ceux qui s'écartent le moins de cette conception théorique. On sait maintenant très bien comment se présente sur le plan des fréquences utilisées un bon accord de piano; il restait dans ce domaine à expliquer pourquoi les meilleurs accordeurs s'écartent empiriquement de la gamme tempérée et à définir la meilleure méthode pour réaliser un accord selon ces nouveaux critères de justesse. C'est ce que j'ai tenté de faire dans mon ouvrage "Piano bien tempéré et Justesse orchestrale" (ed. Bulchet-Chastel) et ce que j'enseigne au CNR de Montpellier. Je donnerai plus loin un aperçu de ces travaux.

La question de la justesse vocale ou orchestrale est plus épineuse, car la fréquence d'une même note varie à chacune de ses diverses réapparitions en fonction du contexte musical. L'établissement d'une justesse statistique portant sur un très grand nombre de relevés - travail qui, chose étonnante, ne semble pas avoir encore été entrepris - devrait permettre d'y voir plus clair. Ce que les expérimentateurs afirment en tout cas, c'est que cette justesse est, contrairement à ce qu'on pensait beaucoup plus proche de la justesse tempérée ou pythagoricienne que de la justesse naturelle. J'ai moi-même formulé des hypothèses que je rappellerai également plus loin, quant à la nature de cette justesse, mais je ne dispose pour l'instant ni du temps ni du matériel électronique nécessaire pour les vérifier. L'électronique a permis enfin de procéder à des expériences en sens inverse : on s'est ainsi aperçu qu'un piano accordé strictement (avec contrôle électronique des fréquences) selon les hauteurs de la gamme tempérée théorique sonnait tout à fait faux! (cf " Acoustique et Musique" d'E. LEIPP - Ed Masson p. 133-134) . C'est ce qu'avaient toujours affirmé les théoriciens de la justesse "naturelle" et ce qui aurait pu les réjouir si la réalisation scrupuleuse d'une telle justesse ne s'était pas avérée encore plus décevante.

Cela nous amène au grand débat actuel sur la justesse baroque. J'aurais beaucoup à dire à ce sujet, car j'y ai beaucoup réfléchi, mais ce serait long et un peu hors du sujet. Je réserve donc mes réflexions sur ce problème pour un travail ultérieur qui lui serait expressément consacré. Ce que je peux dire ici dans le cadre de la question qui nous intéresse, c'est que le mouvement baroque a, sans le vouloir, beaucoup contribué au recul de la théorie traditionnelle en montrant en paticulier qu'il pouvait exister diverse sortes de justesse, ce qui d'emblée détruisait le mythe d'une justesse naturelle et universelle. Ce mythe de la justesse naturelle est précisément né avec la période musicale que l'on appelle maintenant baroque, c'est à dire à la fin XVème siècle, quand les théoriciens abandonnèrent comme modèle la justesse pythagoricienne (qui rappelons le, ignorait les tierces et les sixtes "naturelles") au profit de la justesse zarlinienne (c'est à dire de la "justesse des proportions" qui devait devenir plus tard la justesse naturelle). Comme cette justesse était totalement inapplicable sur les instruments à clavier (on n'aurait pu jouer qu'en do majeur...), on imagina, pour remplacer l'accordage pythagoricien jusqu'alors pratiqué, un nouveau système d'accord appelé "gamme à tons moyens" plus couramment connu actuellement sous le nom de "tempérament mésotonique". C'est incontestablement le tempérament le plus juste si l'on se place du point de vue de la théorie traditionnelle : c'est en efffet celui qui est - et de loin - le plus proche de la justesse naturelle : les tierces majeures (celles des tons accessibles à savoir 6 sur 12, comme dans l'accord pythagoricien) y restent en effet rigoureusement naturelles et les quintes et quartes ne sont tempérés que d'un quart de comma (7).

Lorsque les ensembles baroques, par souci d'authencité, on commencé à remettre à l'honneur ce type de justesse fondée sur la tierce naturelle, la plupart des musiciens ont crié à la fausseté ! Harnoncourt, l'un des théoriciens actuels du mouvement baroque a alors pris la défense de cette justesse en écrivant dans "Le Discours Musical" (Ed. Gallimard) p. 87 :

"Pour les musiciens d'aujourd'hui, il est très difficile dans un premier temps de jouer ou de chanter des tierces pures (naturelles), car habitués aux tierces tempérées du piano, ils ont l'impression que les tierces naturelles justes sont fausses et trop petites".

Cette déclaration extrêmement intéressante prouve deux choses : d'une part, que l'impression de justesse n'est pas liée à la résonance naturelle, sinon les tierces naturelles paraîtraient d'emblée plus justes que les tempérées; d'autre part, - et c'est au moins aussi important - que lorsque des musiciens d'orchestre ou des chanteurs paraissent jouer parfaitement juste, ils ne font pas des tierces naturelles mais bien des TIERCES PROCHES DE CELLES DU PIANO sinon, il nous semblerait qu'ils jouent faux! Ainsi la remarque d'Harmoncourt va-t-elle dans le même sens que les récents travaux des acousticiens lorsque, à la suite de relevés de fréquences, ceux-ci déclarent que les chanteurs et musiciens d'orchertre chantent et jouent selon un système qui est plus proche de la justesse pythagoricienne ou tempérée que de la naturelle. Dans cette déclaration, Harnon court dévoile d'ailleurs en passant le véritable fondement de la justesse musicale : l'habitude, résultant de la réitération des mêmes intervalles dans le cadre d'une pratique musicale déterminée. Je pense en effet comme lui et comme beaucoup d'acousticiens et de musicologues actuels que la justesse musicale est avant tout affaire de conditionnement(8).

Nous venons donc de voir qu'il était maintenant possible de constater expérimentalement ou à l'occasion d'une audition de musique baroque jouée dans un système proche de la justesse naturelle que celle-ci n'était pas du tout

confondue avec la justesse musicale. Ce sont sans doute ces observations directes et indiscutables qui ont porté le coup de grâce à la conception traditionnelle. Jusqu'ici en effet, il avait bien eu et depuis longtemps des contestataires, mais ils n'avaient jamais pu se faire entendre faute de preuves expérimentales : il s'agissait en effet, ou bien de musiciens isolés qui, s'en remettant à leur seule oreille, déclaraient fausse la "gammme des géomètres" (c'est ainsi que par dérision certains musiciens appelaient la gamme natu -relle !), ou bien de théoriciens réfractaires qui, à la suite d'une réflexion musicologique approfondie, avait réussi à mettre en évidence les contradictions qu'entraînait une approche trop exclusivement mathématique ou physique de la justesse. Or tout le monde n'est pas capable de suivre une telle réflexion : il faut pour cela, non seulement pratiquer la musique, mais avoir en même temps des connaissances mathématiques et acoustique élémentaires que possèdent rarement les musiciens. C'est pourquoi, en l'absence des preuves formelles dont nous disposons maintenant, cette contestation aussi argumentée et solide qu'elle ait été, est restée longtemps lettre morte. Bien qu'elle soit donc d'un abord plus difficile pour le lecteur, je vais rappeler l'essentiel de cette contestation. Elle permet en effet - au-delà des preuves formelles qu'apporte depuis peu l'expérimentation - de comprendre pourquoi telle ou telle forme de justesse est compatible ou non avec le fait musical. Ce n'est d'ailleurs qu'en procédant ainsi qu'on peut tenter de donner un nouvelle explication de la gamme et de la justesse en accord cette fois avec un fait musical beaucoup mieux connu.

Parmi les musiciens qui, s'en remettant à leur oreille, ont combattu dès son apparition "la justesse des géomètres", il faut citer Galilée, l'un des créateurs de l'Opéra qui fut aussi le père du célèbre astronome. Galilée, élève de Zarlin, contredit en effet son maître en défendant contre lui, la justesse pythagoricienne rejetée pour ses tierces et ses sixtes désormais considérées comme fausses. Il fut aussi en son temps, et bien avant Mersenne, Werckmeister, Rameau et sans aucun doute Bach, l'un des premiers défenseurs du tempérament égal qu'il préférait au mésotonique à tierces naturelles.

Parmi les théoriciens qui se sont opposés formellement à la justification mathématique de la musique (conception qui fut à l'origine celle des Pythagoriciens) le plus ancien et le plus célèbre est sans conteste Aristoxène. Ce célèbre disciple d'Aristote fut certainement le premier à proclamer que les intervalles musicaux n'était pas forcément liés à des rapports exacts de longueur de cordes comme le prétendaient les pythagoriciens : on sait en effet qu'il n'y a pas dans la gamme de Pythagore de vrais demi-tons égaux à la moitié d'un ton. Les demi-tons diatoniques valent en effet 4 commas alors que les tons entiers en valent 9. Or Aristoscène s'était aperçu que les musiciens jouaient et chantaient en fait DEJA de vrais demi-tons, correspondant bien au partage du ton en deux parties égales. Comme il était impossible d'exprimer un tel intervalle par un rapport (le demi-ton ne peut en effet s'exprimer mathématiquement que par une racine carrée, ce que les Grecs ignoraient), les Pythagoriciens niaient tout simplement son existence. On reconnaît bien là un des travers les plus courant d'un certain positivisme qui aurait tendance à nier ce qu'on n'est pas encore en mesure d'expliquer. La leçon d'Aristoxène sera malheureusement sans lendemain puisque jusqu'à une époque récente, les théoriciens, à l'instar des Pythagoriciens de l'Antiquité, ont nié que les musiciens d'orchestre et les chanteurs pouvaient faire autre chose que des intervalles "naturels", c'est à dire explicables par une loi physique cette fois. Tout comme les Pythagoriciens d'ailleurs, ils condamnaient - au nom de la nature - l'égalisation des demi-tons. D'où leur mépris pour le tempérament égal considéré comme un artifice. Or de récents travaux d'ethnomusicologie ont montré au contraire que l'égalisation, comme l'avait rappelé Mersenne au XVIIème siècle, est un fait courant de pratique musicale dans de nombreuses civilisations. Au milieu de cet océan de dogmatisme visant à faire de la musique une "mathématique des sons" comme l'appelait Leibniz, il faut faire également place, aux côtés d'Aristoxène et de Mersenne, au grand Rameau. Non seulement parce qu'il osa prendre finalement parti pour le tempérament égal mais aussi, ce qui est moins connu, parce que, à l'aide de l'acoustique et de la mathématique mais contre les prétentions des physiciens et des mathématiciens, il a montré qu'il était impossible de jouer en justesse naturelle, non seulement sur les claviers mais même à l'orchestre : en effet, les différents intervalles naturels n'ayant pas de commune mesure, ne sont pas compatibles entre eux : quatre quintes naturelles telles que do sol re la mi donnent une tierce qui ne l'est pas. Il est donc MATHEMATIQUEMENT impossible de jouer ou de chanter "naturel" bref de faire de la musique uniquement avec des intervalles naturels! Et ceci a été donc été prouvé par la puissance de la réflexion bien avant que les relevés de fréquences des acousticiens ne viennent le confirmer. Mais, dans cette polémique, qui a été capable de comprendre Rameau? Qui l'a écouté? Une autre et énorme contradiction entre la théorie traditionnelle et la pratique musicale, contradiction qui ne paraît avoir été dénoncée qu'assez récemment, porte sur la place des notes altérées : l'application stricte de la justesse naturelle conduit en effet à placer les notes diésées nettement plus bas que les notes bémolisées enharmoniques alors que dans la pratique actuelle, les musiciens font souvent exactement le contraire! Mais le plus cocasse, c'est qu'on n'hésitait pas, il n'y a pas encore si longtemps dans les conservatoires, à faire suivre la définition traditionnelle de la gamme selon la résonance, d'une évaluation des demi-tons qui place DO# plus près de RE que de DO et donc plus haut que REb. Sans

même s'en douter, on illustrait ainsi la théorie par un exemple pratique... qui la contredisait !! Car la justesse naturelle conduit à placer les dièses nettement plus bas que les bémols enharmoniques (c'est d'ailleurs ce qui nous déconcerte lorsque nous entendons des passages chromatiques joués dans des tempéraments baroques.) Ajoutons, pour en finir avec ces contradictions, que l'une des moindres n'était pas l'impossibilité toute théorique de faire jouer ensemble piano et voix ou piano et orchestre sans risquer en principe la cacophonie, ce que la pratique a pourtant toujours démenti!

La solidité de la théorie traditionnelle avec son apparente assise mathématique et physique s'écroule donc actuellement, sapée par ses contradictions et surtout par la connaissance expérimentale du fait musical. On sait maintenant ce que n'est pas la justesse mais, chose étrange, il semble qu'on ne sache toujours pas ce qu'elle est. Par prudence, les professeurs de formation musicale, comme les manuels de théorie, font l'impasse sur ces problèmes : on dit bien, par exemple, qu'il y a deux sortes de demi-tons, les chromatiques et les diatoniques mais on ne dit plus du tout ce qui les différencient dans la pratique...
Si l'on pose à des musicologues ou à des acousticiens actuels la question de savoir quelle est la nature de la gamme ou - ce qui revient au même - de la justesse orchestrale ou vocale, on n'obtient que des réponses évasives ou bien divergentes : certains invoqueront encore la résonance et la justesse naturelle, - mais apparemment, ils ne font plus l'unanimité. D'autres répondront que la justesse orchestrale est pythagoricienne parce que l'orchestre s'accorde par quintes naturelles, et que les musiciens font les demi-tons chromatiques plus grands que les diatoniques (alors que la justesse naturelle, rappelons-le, conduit à une situation inverse). D'autres, les plus nombreux semble-t-il, affirment que les voix et l'orchestre jouent et chantent maintenant comme le piano, c'est-à-dire selon la gamme tempérée qui serait devenue la seule gamme de référence pour toute la musique occidentale, qu'elle soit pianistique, vocale ou orchestrale. Mais les violons s'accordent-ils par quintes tempérées ou par quintes naturelles? D'autres enfin prétendent que dans un orchestre, les cordes jouent "pythagore", les vents "naturel" et le piano "tempéré" et que notre tolérante oreille ne s'en porte pas plus mal!... quand on sait qu'une quinte tempérée d'1/12ème de comma choque un violoniste, et que l'écart entre la justesse naturelle et la pythagoricienne atteint le comma sur certains intervalles, on trouva pour le moins l'affirmation... osée.

Bref, dans le domaine théorique, c'est la bouteille à l'encre, l'errance la plus totale. Pourtant la pratique musicale est là, solide et cohérente : un bon pupitre est un pupitre homogène que diable! et il ne peut y avoir, il n'y a pas deux ou trois hauteurs possibles pour une même note dans l'exécution d'une même oeuvre, sous peine de cacophonie. Les musiciens entrainés pensent et exécutent d'emblée et ensemble la note juste. La justesse existe donc et elle est même UNE, comme il fallait s'y attendre et conformément au mot même de justesse : Elle est UNE, même lorsqu'un piano se mêle aux voix et à l'orchestre, du moins toutes les fois que les musiciens et l'accordeur sont à la hauteur. Et tous les musiciens et l'accordeur la vivent et savent très bien ce qu'elle est... empiriquement. Alors qu'est-elle? quelle est sa nature? ce fut l'objet de ma recherche et j"ai fini par trouver une réponse simple et, je pense, convaincante : je vous la livrerai dans un prochain article.

NOTES

(1) désignation qui semble actuellement supplanter celle peut-être plus appropriée de "génération harmonique" employée par Rameau.

(2) Pour des raisons de commodité(voir note 3), on ordonne les harmoniques d'après le rang qu'ils occupent après le son fondamental. Le 1er harmonique devient donc le second puisque qu'il occupe le second rang après le son fondamental, le second devient donc le 3ème etc... Le rang d'un harmonique devient alors le même que celui du multiple de la fréquence du son fondamental auquel il correspond et les calculs s'en trouvent extrêmement simplifiés : si le son fondamental présente par exemple une fréquence de 150 vibrations à la seconde, le second harmonique en aura 150 x 2 = 300, le 3ème harmonique 150 x 3 =450, le quatrième 150 x 4 =600 etc...

(3) La valeur exprimée en rapport de fréquence de ces intervalles dits "naturels" (voir plus bas) est extrêment facile à calculer : comme par convention (voir note 2 ci-dessus) le rang de chaque harmonique n'est autre que le rang du multiple de la fréquence fondamentale auquel il correspond, il suffit pour connaître le rapport des fréquences d'un intervalle formé par deux harmoniques de faire le rapport de leur rang : on voit alors d'emblée que le rapport d'octave naturelle est égal à 2/1, celui de quinte naturelle à 3/2, celui de quarte naturelle à 4/3, celui de tierce majeure naturelle à 5/4 etc...

(4) On tend actuellement à réserver le nom de "gammes bien tempérées" aux tempéraments de transition ayant précédé au XVIIIème siècle l'avènement du tempérament égal traditionnel.

(5) ce qui suffit toutefois à la rendre suspecte aux oreilles des violonistes et des instrumentistes à cordes.

(6) Il s'agit ici de rapports de longueur de cordes. A partir du XVIIIème siècle, on exprimera plutôt la valeur mathématique d'un intervalle par un rapport des fréquences des deux notes qui le forment, comme nous l'avons fait plus haut pour les intervalles naturels. On montre que, pour un même intervalle, le rapport des fréquences est exactement l'inverse du rapport des longueurs : si le rapport des longueurs est de 3/4, le rapport des fréquences sera de 4/3.

(7) Par comparaison et pour que le lecteur puisse bien se rendre compte du fait que ce tempérament est de tous le plus "naturel", rappelons ici que dans l'accord pythagoricien, les quintes restent naturelles mais que les tierces et les sixtes sont faussées d'un comma entier. Dans le tempérament égal théorique (gamme tempérée traditionnelle) qui était déjà connu au XVIème siècle, sinon pratiqué sur des instruments à cordes tels que le luth et les violes, les quintes ne sont tempérées que d'1/12ème de comma mais les tierces le sont de 2/3 de comma et les sixtes encore davantage.

(8) Cette reconnaissance de la lucidité d'Harnoncourt, quand il donne à l'habitude un rôle déterminant dans l'appréciation de la justesse, ne signifie nullement que je partage toujours ses prises de positions en faveur de l'utilisation, dans la musique baroque, de tempéraments inégaux (type Werckmeister ou Kirnberger) sauvegardant une justesse proche de la justesse naturelle dans certaines tonalités. Je suis même en complet désaccord en ce qui concerne l'utilisation de ces tempéraments pour l'interprétation d'une oeuvre telle que le "Clavier bien tempéré". Mais ceci est un autre problème certes fort intéressant mais qui, ainsi que je l'ai dit plus haut, n'a pas sa place dans cet article.

NIPILERSUT
ou la musique au Groënland

par **Jean-François TREUTENS**

Sources bibliographiques

Mario Mercier : *Chamanisme et chamans*, éd. Danglès, 1987
Thorkild Hansen : *Jens Munk*, Nordisk Forlag, 1965
Eric Eydoux : *Les Grandes heures du Danemark*, Perrin, 1975 *Qavaat* ULO 1981
V. Stefansson : *Greenland*, DD and C°, Garden City, New York, 1943

L'approche de la musique groënlandaise, encore méconnue, voire ignorée de l'Occident, ne saurait être esquissée, dans sa perspective historique, si l'on fait fi des deux facteurs essentiels à son épanouissement : l'espace et le temps.

L'insularité du Groënland, son isolement prolongé, la disproportion incroyable entre la très faible densité de sa population et l'immensité de sa superficie ont naturellement imposé très tôt à l'homme des rapports extrêmement étroits, pouvant aller jusqu'à l'osmose parfaite avec la désolation grandiose qu'offrait son environnement..

Les hurlements de la tempête arctique, les grondements de la banquise lors de la débâcle printanière, le ressac de la houle sur la grève, le cri angoissé de la sterne solitaire, l'entrechoquement de deux pierres au cours d'un bivouac, telle fut probablement la genèse de la musique inuit.

I . De 5000 av. Jésus-Christ à 1721 ap. Jésus-Christ

Austérité technique instrumentale particulièrement grande, due à l'extrême pauvreté des ressources naturelles : absence de bois (à l'exception du bois de dérive), de fer (hormis quelques fragments provenant de météorites), réservoirs d'air utilisés pour la chasse au phoque (avataq, peau de phoque gonflée, attachée au harpon et servant de bouée-repère), cordes inexistantes (lanières de cuir ou boyaux d'origine animale à usage purement fonctionnel), os d'animaux utilisés pour la structure des instruments (cadre du gilaat, sorte de tambourin). Les membranes d'origine animale méritent toute notre attention puisqu'elles furent l'élément indispensable à la fabrication de l'unique instrument de musique groënlandais, au rythme duquel battit, durant des millénaires, le coeur de la grande île : le *gilaat* manié par l'*angakoq* (chaman).

Le gilaat

L'origine du gilaat se perd dans les brumes immémoriales de la Sibérie, terre de prédilection du chamanisme et mère spirituelle de tous les Inuit. Si la forme du gilaat n'a guère subi de variations au cours des millénaires (ovale dans le sud sibérien, ronde dans le nord et au Groënland), les deux éléments qui le constituent (membrane et cadre) reflètent en revanche le biotope particulier à chaque région subarctique :

– peau de renne, de cheval ou d'élan et cadre de bois de bouleau, de pin ou de jonc tressé en Sibérie.

– Gorge de morse ou peau d'estomac de chien et cadre formé de deux côtes de phoque ou de morse au Groënland.

L'apparence du gilaat est de plus en plus dépouillée au fur et à mesure que l'on va vers l'Est (en partant de la Sibérie). Si, dans ce pays, le gilaat est orné de tissus, de clochettes ou de grelots (influence chinoise) et de figurines d'animaux, il n'est agrémenté au Groënland d'aucun ornement. Encore une fois, c'est l'éco-système qui détermine l'aspect que prendra le gilaat.

L'ayayarpoq

Le gilaat est utilisé par l'angakoq au cours de cérémonies où il entre en contact avec les forces surnaturelles : "Le tambour est le lien entre l'état de conscience et la transe, le "sésame" qui lui ouvre la porte des mondes sacrés où il est le seul à pouvoir pénétrer pour s'entretenir avec les Dieux et les Puissances" (Mario Mercier, cf bibl., page 132).

Face au demi-cercle d'hommes, de femmes et d'enfants dont il incarne la conscience et les aspirations collectives, l'angakoq, torse en avant, tête droite, les

genoux fléchis mais les pieds toujours immobiles, frappant de bas en haut, avec la main droite, un morceau de côte de phoque contre le rebord du gilaat tenu de la main gauche, entonne l'*ayayarpoq,* le vieux chant chamanique.

L'ayayarpoq est ainsi nommé parce que les deux uniques syllabes que module l'angakoq, d'abord d'une voix sourde, cassée, puis de plus en plus ferme et vibrante (comme s'il luttait contre des forces invisibles dont il ferait partie), sont "aya... aya...". Ces syllabes obsédantes, envoûtantes par leur simplicité primitive, au sens noble du terme, sont intraduisibles. Mais on les retrouve souvent dans les conversations des Groënlandais : en début ou en fin de phrase, isolément, "aya", selon le ton choisi, peut exprimer des sensations ou des sentiments aussi divers que la surprise, la reconnaissance, l'abandon, l'encouragement, le plaisir, le défi, la peur ou la colère.



Ayayarpoq du Nord-Groënland
noté par Ch. Leden

Influence de la musique européenne, circa 1200-1721

Les premiers contacts, tantôt amicaux, tantôt hostiles, qui s'établirent entre Groënlandais et colons islando-norvégiens (installés depuis 986) remontent au XIIIe siècle. Y eut-il alors influence de la musique nordique sur la musique groënlandaise ? Malheureusement, aucune source connue (sagas, chroniques, lettres, traditions orales indigènes) ne le laisse supposer. Quelle oeuvre immortelle, pourtant, aurait pu naître sous l'étrange lueur verte de l'aurore boréale, de la rencontre entre la harpe d'un scalde et le gilaat d'un angakoq !

Bien après la disparition des établissements scandinaves (Vesterbygd, 1342 -Osterbygd, circa 1500), c'est au cours des contacts avec les Danois des expéditions de Lindenow (1605), Carsten Ricardson (1607) et Jens Munk (1619) que, pour la première fois, les Groënlandais virent et entendirent ces instruments des Bâtiments de la marine danoise : trombone, cromorne, luth, tambour, pipeau, trompette et cymbale.

1619, avec l'apparition des baleiniers hollandais et anglais, marque le début d'une époque où vont se multiplier les contacts (basés sur un sytème de troc - verroterie, bois et fer contre fourrure) entre Groënlandais et Européens. Les hibernages forcés (il n'était pas rare que des navires restassent six ou huit mois bloqués par les glaces) contribuèrent à familiariser les autochtones avec la musique et les danses des équipages (gigue), et si l'apport batave est quasiment nul dans la musique du Groënland, l'influence écossaise – les déshérités des Highlands grossissaient les rangs de la marine anglaise – est indéniable et continue à marquer certaines danses actuelles.

II . De 1721 à nos jours

La colonisation danoise : 1721-1953

La colonisation danoise, commence en 1721 avec la création de comptoirs par le pasteur Hans Egede; elle apporte, outre la foi luthérienne, la civilisation de l'écrit à un peuple qui ne connaissait jusque là que la tradition orale, et coïncide historiquement avec l'apparition de nouveaux instruments : contrebasson, pianoforte, cor de basset et archer de tourte.

Les cantiques contre les ayayarpoq

La colonisation étant placée sous le signe de la Religion réformée, les premiers chants (importés) ont tout naturellement été des cantiques. Pendant plus d'un siècle, les Groënlandais chanteront – au moins durant la présence des missionnaires – exclusivement des chants religieux accompagnés à l'orgue. Il est d'ailleurs à noter l'extraordinaire aptitude toujours manifestée par les Groënlandais pour l'assimilation de techniques nouvelles (goût de la découverte, sens de l'harmonie et habileté manuelle).

Ce n'est qu'en 1832 que le missionnaire Kjer publiera une collection de 22 brindisi danois. Mais la musique religieuse sera toujours au premier plan : dès 1846, aux séminaires de Godthab et de Jakobshavn, créés pour la formation d'une élite indigène (cours intermédiaires de six ans), elle sera obligatoirement enseignée dans l'esprit du *quadrivium* cher à l'Université de Copenhague.

Luthériens et Frères de l'Eglise Morave luttèrent avec acharnement contre les angakoq et s'efforcèrent de faire disparaître les ayayarpoq qu'ils interprétaient comme une manifestation de paganisme, voire de satanisme. Les ayayarpoq connaîtront pourtant un retour en force dans les années 1807-1820 (rupture des liaisons maritimes avec le Danemark, conséquence des guerres napoléoniennes, les Anglais s'étant emparés de la flotte danoise).

Il faudra attendre 1850 pour que Heinrich Johannes Rink, inspecteur général du Groënland, condamne sans remettre en cause la valeur du christianisme, le côté destructeur de l'oeuvre des missionnaires : "En abolissant l'angakoq et les rites traditionnels, ils avaient mis en cause l'unité sociale et ainsi la capacité de survie des sociétés inuit." (Rink, *Om Aarsagen... med Europaerne*).

L'archarnement des missionnaires à détruire les chants traditionnels avait pourtant été tel qu'au début du XXe siècle les ayayarpoq avaient presque complètement disparu de la côte Est. Il faut rendre hommage à William Thalbitzer qui, en enregistrant les derniers sauva de l'oubli ces chants qui allaient disparaître à jamais.

La politique danoise d'isolement du Groënland (Instructions de 1782), si elle protégea les autochtones contre les influences néfastes venues de l'extérieur, contribua malheureusement à anémier quelque peu la vitalité de la musique groënlandaise en la confinant dans un cadre étouffant de fadeur quasi sulpicienne.

Il faudra attendre l'occupation américaine (1941), l'installation du premier poste de radio à Godthab (1942) et l'accession du Groënland au statut de comté (1953) pour que la musique groënlandaise commence seulement à être perceptible à des échos nouveaux.

La musique groënlandaise contemporaine

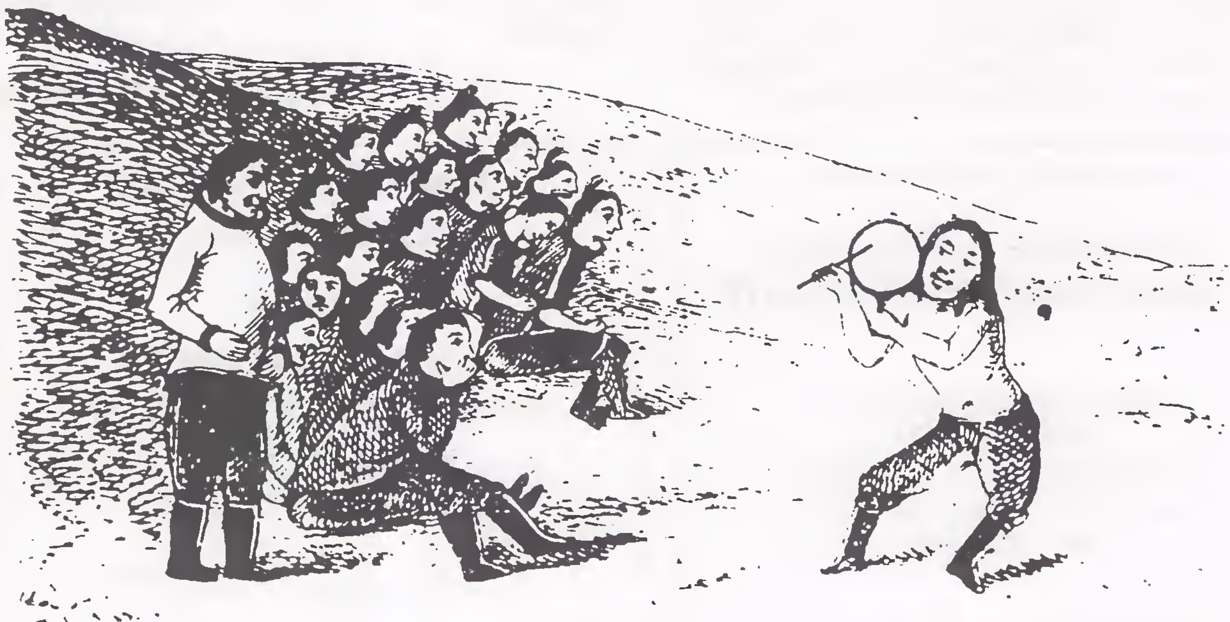
L'apparition des premiers postes de télévision au Groënland (début des années 60) fit connaître aux autochtones de nouvelles formes musicales (rock et protest-song) auxquelles s'est sensibilisée une jeunesse groënlandaise souvent déracinée et soucieuse d'affirmer son identité en cette période de mutation sociale et de crise morale que connaissent les peuples en quête d'eux-mêmes.

De même que les cantiques n'ont pas fait disparaître les ayayarpoq, la musique moderne n'a pas fait disparaître les cantiques, pour lesquels les Groënlandais éprouvent toujours une prédilection et qui, hors des temples, continuent à être chantés lors des anniversaires ou des réunions.

Formes musicales actuelles

L'esprit créatif du Groënlandais le conduit (à l'instar de l'ilagaqxta de Tchoukotka) à improviser des **couplets**, souvent ironiques à l'encontre de tout un chacun, y compris de lui-même.

Soutenues par un accompagnement sonore, les **chansons** peuvent être exécutées en solo (Peter Emosken - + orgue et guitare électrique), duo (Per et Birthe - + guitare sèche), trio (Jens Trio - + orgue,



Angakoq en action - Dessin de Kreutzmann (1800) - *in* Qavaat, ULO, 1981

guitare électrique et batterie) ou quatuor (Kanga - + orgue, guitare électrique, basse et batterie: Ulo - + guitares électriques, basse et batterie).

Les **instruments** les plus utilisés sont l'orgue, la guitare (sèche ou électrique, basse), l'accordéon, la batterie et, à un moindre degré, la clarinette et le pipeau;

Thèmes d'inspiration

Les plus fréquents sont **l'amour**, la **famille** et la **nature**. Nous citerons ici quelques récentes incontestables réussites :
– *Qaqugo utissavit* ("Quand reviendras-tu", par Jens Trio, 1979) et *Sinnattoraangama takusapargit* ("Tu est dans mes rêves", par Ulo, 1980).
– *Anaanamut qujassut* ("Merci à ma mère", par Kanga, 1980) et *Angajoqqaanut qujassut* ("Merci à mes aînés", par Peter Enoksen, 1981).
– *Aasap naasuisa* (petite fleur d'été", par Kanga, 1980) et *Aput qaallorik* ("L'aube sur la neige", par Peter Enoksen, 1981).

Le rôle social de la musique au Groënland

Dans les sociétés esquimaudes traditionnelles, les duels de chansons servaient à régler les querelles au sein de la communauté. Omniprésente au Groënland. on travaille, on reçoit, on lie connaissance, on s'énivre, en musique), c'est sous forme de catalyseur social que se présente la musique : elle dissipe le vague à l'âme, réjouit l'ami, amadoue l'agresseur potentiel. Elle est indissociable du "nuanne" (qui regroupe les concepts de beauté, d'aise, de contentement et d'harmonie).

Chaque famille possède un poste de radio et de télévision, une chaîne stéréo et un magnétoscope. Dès l'aube, des flots de musique jaillissent des immeubles. Les nuits de week-ends groënlandais sont particulièrement typiques avec stéréo poussées à fond, bruits de fenêtres brisées et hurlements d'éthyliques.

La musique groënlandaise joue aussi un rôle politique : elle est reine aux Assivik (réunions d'été) où se retrouvent Groënlandais, Esquimaux du Canada et d'Alaska et, depuis peu, à la faveur des récents changements survenus à l'Est, Esquimaux de Sibérie.

Enfin, elle est représentée tous les ans à l'I.C.C. (Inuit Circumpolar Conference) tenue pour la première fois en 1977 à Barrow (Alaska).

En guise de conclusion

Aboutissement extrême de migration parties de Sibérie, il y a peut-être 40 000 ans, le Groënland est demeuré, malgré lui, le Fafner dépositaire de la mémoire collective inuit, et sa musique, enrichie de nouveaux apports, sans avoir rien perdu de sa particularité, expression de toute une race, (qui déborde largement les frontières de la grande île en forme de tête de chien de traîneau, museau pointé vers le Sud), est devenue le fer de harpon de tous les peuples inuit : car, des glaces de Tchoukot-ka sibérienne aux rocs sauvages du Détroit de Davis, les mêms yeux bridés, noirs et veloutés, contemplent, avec la même tendresse inquiète, la course des mêmes étoiles, dans la même nuit polaire.

Jean-François TREUTENS

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

Hommage à Norbert Dufourcq (1904-1990)

Jamais on ne vit une telle concentration de musiciens au mètre carré, en ce Paris de Saint-Germain-des Prés. C'était Dimanche 7 avril 1991; il était 15 heures.

Pour l'hommage à leur maître, ils étaient tous là. Tous ceux qui se trouvent à la tête des meilleures institutions,
– Bonjour Monsieur le directeur, comment vas-tu ?
– Arrête de te moquer...
Tous ceux qui se situent au sommet du savoir,
– Mon cher Maître...
– Tu en es un autre...

Et tous ceux qui, pour se trouver dans des positions moins exposées, n'en creusent pas moins profondément leur sillon, ces professeurs d'éducation musicale, à lunettes et aux lèvres minces, qui savent tenir en respect classes indociles et supérieurs rebelles, avec dans leur regard d'acier, quelque chose de l'intransigeance artistique héritée de leur Maître.

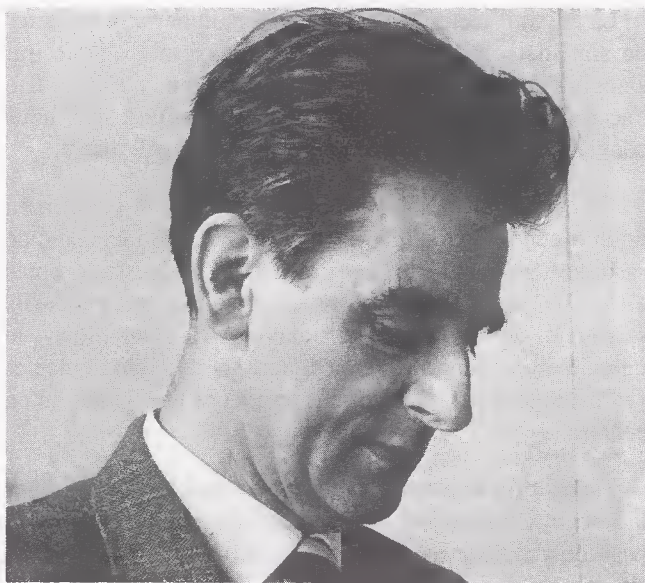
Ils étaient tous là, unis dans une même ferveur qui abolissait les ans et les ramenait sur les bancs du temps passé rue de Madrid, bancs particulièrement raides, bien faits pour consolider la colonne vertébrale et réveiller l'esprit. Ils étaient tous là, vieux de la vieille et les autres, renouant spontanément avec le ton et la chaleur de leur jeunesse, comme si le fil n'avait jamais été rompu.

Avec de telles pointures, André Isoir, Marie-Claire Alain, Gaston Litaize, Marie-Louise Girod n'avaient qu'à bien se tenir. Gare aux fausses notes ! aux mauvaises registrations ! Mais ce sont des artistes au-dessus de tout soupçon. Norbert Dufourcq n'aurait rien eu à redire.

Quant à Jean-Christophe Benoit, qui fait merveille dans le répertoire léger, il su donner à sa voix des couleurs de testament bien en accord avec la circonstance.

Alors on attendait les chœurs et l'orchestre de Jacques Grimbert au tournant. Mais nos petits jeunes de vingt ou trente ans, savent tirer l'archet, souffler lorsqu'il faut et chanter juste. La Sorbonne peut être fière de son orchestre, discipliné, compétent et enthousiaste. Voilà un investissement rentable, elle ne peut pas en dire autant de toutes les autres disciplines.

Bach, Grigny, Clérambault, Franck, Tournemire, Jehan Alain, ces compositeurs auxquels Dufourcq voua sa vie, lancèrent à nouveau leur message. La parole du Maître, claire, nette et précise sonnait encore à nos oreilles. Son oeil perçant, inquisiteur, nous mettait l'âme à nu. Lorsque l'on a connu une telle intelligence, bénéficié d'un tel savoir, on en reste marqué pour la vie. Et comme nous nous ressemblons tous, par l'âme et la pensée, marqué au fer, ne fût-ce qu'un court instant, par cette intelligence de feu !



Sur le programme : la photo du Maître tel que nous l'avons connu, grand, très grand, encore plus grand que ça, car il faut compter la longueur du rayonnement, allongeant ses bras immenses sur les claviers de son orgue de la rue Lowendal. Il nous recevait chez lui en toute simplicité, c'est-à-dire, avec noblesse et majesté, un privilège de naissance qui en impressionnait plus d'un.

Ses dons de pédagogue, d'orateur, d'historien sont légendaires. Pour ma part je fus subjugué comme bien d'autres, par son verbe étincelant. D'un coup d'oeil il savait vous juger. Avec mes 18 ans je ne pesais pas lourd et si j'ai pris quelque poids, c'est à lui que je le dois. Mais tous ceux qui l'ont approché, lui doivent une part de leur personnalité. C'est bien ce que tous ceux là étaient venus témoigner en l'église abbatiale du VIe arrondissement, quartier des lettres et de l'intelligence où une place lui revenait de droit.

Dans son allocution, le chanoine Jehan Revert, Maître de chapelle à notre-Dame de Paris, nous révèle quelques pages cachées de sa spiritualité; la conception qu'il avait du service de la musique dans la liturgie. L'organiste n'est-il pas un intercesseur, placé là où il est, à mi-chemin entre le ciel et la terre ?

"Au revers du grand portail, sur une tribune à mi-hauteur, l'orgue a trouvé sa place... A l'extrémité du

sanctuaire l'autel lui répond; l'un et l'autre participent au même culte. L'un et l'autre ont leur célébrant qui porte à Dieu la prière des fidèles (1)".

Successeur de Lebègue et de Saint-Saëns aux orgues de Saint-Merry, il y assura le service pendant 60 années. Il y tint bon, luttant contre vents et marées pour faire entendre une oeuvre de qualité, jouant Nivers, Couperin, Boesset.

Là aussi, il reçut ses élèves pour les initier aux mystères de son instrument, dans cette langue grand siècle qui s'accordait si bien à la majesté du lieu, comme elle s'accordait à celle de la chapelle de Versailles où il nous conviait chaque fin d'année universitaire, en pélerinage.

Ce que ne dit pas le chanoine, c'est qu'il dut souffrir à lutter à contre-courant. Je fus une fois le témoin désolé de sa lutte héroïque. Je lui avais demandé, pour mes propres élèves d'histoire de la musique, c'est-à-dire ses petits-fils spirituels, de renouveler aux claviers de Saint-Merry, le miracle d'un cours magistral. Il accepta de bonne grâce et j'en fus touché car il n'était plus tout jeune et cela dut lui en coûter.

Tandis qu'à la tribune, nous étions sous le charme, dans la nef un énergumène en soutane, gesticulait comme un beau diable. Saint-Merry commençait alors à glisser sur le chemin du désordre et de la confusion. C'était un de ces prêtres qui martyrisent Sainte Cécile tous les dimanches. Combien de fidèles choqués par des cantiques médiocres sur des paroles débiles, n'ont-ils pas chassés de leurs temples ?

Seigneur ! donnez-nous notre Bach quotidien...
En bas, l'autre devenait épileptique.

– Faisons comme si nous n'entendions pas et continuons, nous dit le Maître. Mais l'iconoclaste consacré apparut dans l'encadrement de la porte et lui signifia en terme à peine déférents, d'avoir à se taire.

Les claviers devenus muets, Dufourcq n'en continua pas moins, entre deux courants d'air, de nous édifier sur la grandeur et les servitudes de l'instrument roi. Je sais que la leçon fut retenue et qu'elle a marqué les esprits.

Il avait gardé cette luminosité qui nous fascinait, le sens de l'ordre, le goût du beau.

– Soyez curieux d'esprit, nous répétait-il en classe et, l'espace d'un week-end, il nous emmena dans sa vieille citroën, découvrir Vézelay colline inspirée, encore à l'abri des circuits touristiques. Il s'effaça alors et laissa le silence et la paix de la blanche abbaye nous pénétrer. Mais nous le sentions habité par la même admiration qu'il portait aux grandes architectures de Jean Sébastien Bach.

On n'en finirait pas de citer ses livres, ses articles. Certains, comme "La Musique Française" ou "J.S. Bach, Génie latin ? génie allemand ?" sont devenus des classiques, car l'écrivain ne le cédait en rien au conférencier. Et le chanoine d'égrener la litanie des livres d'orgue et des travaux sur les facteurs du grand siècle.

Et soudain, une phrase nous pique au plus sensible au plus caché, à ce que nous refoulons au plus profond de nous-même car une telle révélation n'est pas acceptable.

"Les plus anciens d'entre vous se souviennent de la connivence qui l'unissait à André Marchal lors des conférences du Palais de Chaillot", et d'un seul coup d'un seul, ce sont quarantes années qui nous tombent sur les épaules, quarante années de vie en esprit avec lui certes ! mais quarante années tout de même, et l'on se surprend à penser que telle dent chatouilleuse, inexorablement creuse son trou, que nos joyeux ossements craquent aux jointures et qu'il manque un peu d'huile dans tous les rouages... Et l'on découvre la calvitie du voisin qui lui descend jusqu'aux oreilles et que la bonne mine de la voisine doit tout à la couleur du crépis et à l'art du ravalement.

Alors on s'affole, on se regarde, on fait le compte, on pense à ceux qui ne sont pas là et à ceux qui n'y sont plus : Claude Malézieux, Jean-Pierre Guézec, Pierre-Israel Meyer, Maurice Fleuret. On pense aussi à leur action, à cette flamme qui les a brûlés trop vite, à cette énergie que Dufourcq leur avait insufflée.

Tous ces noms nous les retrouverons avec bien d'autres, tout à l'heure, sur les registres scrupuleusement tenus depuis la fondation de la classe au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1941, et que conserve pieusement Marcelle Benoit. Dans son musée idéal ou peintures, instruments et livres se répondent, elles nous reçoit, portes largement ouvertes, après la cérémonie. Et ce sont encore des souvenirs qui remontent à la surface. Ils s'échappent d'un album de photographies, photos naïves mais précieuses, prises en un temps où les appareils étaient rares. Voici une telle, sur les pelouses de Trianon, et puis telle autre sous les ineffables fresques de la classe, et la mine heureuse du Maître, à peine plus vieux que ses disciples !

Mais je me retourne et rencontre, criant de vérité, son regard sous les sourcils fournis, et ce nez inquisiteur ! et la prestance de toute sa personne ! Ces traits, qui ne sont pas tout à fait les siens et pourtant pas tout à fait autres, ce sont ceux de son fils, celui qui nous remerciait, tout à l'heure à Saint-Germain dans le style magique de son père. Car Dufourcq avait une grande famille, une famille sur laquelle on chuchotait en s'interrogeant, c'était une énigme. Jamais il ne mêlait ses problèmes familiaux à sa vie professionnelle. Mais une famille qui, on le savait, était sa force, et sans laquelle il n'aurait pas été tout à fait le même.



Norbert Dufourcq était membre de nombreuses sociétés musicales. En nommer une seule serait faire injure aux autres tant elles contribuent toutes, par la qualité de leurs vues, pour ainsi dire, par leur éthique, à développer les plus hautes valeurs de l'esprit. Elles nous révèlent à nous-même, nous enracinent dans notre humanité et forgent notre mentalité.

Il est des moments dans la vie d'un homme où tout peut basculer, où le doute s'installe, où la terre se dérobe. Pour peu que cet instant corresponde à une période de folie ambiante, où les vérités les mieux établies sont tordues et où les faux prophètes sont donnés en exemple, bien des âmes se trouvent broyées. On cherche alors désespérément une boussole, une bouée de sauvetage. Ces valeurs là sont notre salut. En ces moments dramatiques, elles nous forcent à lever la tête, à ne pas désespérer. Je sais de quoi je parle, je leur dois de ne pas avoir sombré dans l'horreur de la tourmente lors de la guerre d'Algérie.

Plus qu'il ne croyait peut-être, Norbert Dufourcq en défendant ces valeurs, a contribué à forger notre caractère, à purifier notre âme. Aujourd'hui encore il nous oblige, sans amertume ni illusion, à nous tenir droit face à notre conscience d'homme et de musicien.

Jean SICHLER

(1) Avant propos de "La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain" Librairie Floury 1941 p. 9

bibliographie

• Jean-Claude LARTIGOT, Eric SPROGIS. **Ecoles de musique, un changement bien tempéré.** Edisud (La Calade, RN 7, 13090 Aix-en-Provence). 16 x 24 160 pages, 100 francs.

"Jeux et enjeux de l'enseignement musical spécialisé", tel est le sous-titre explicite d'un ouvrage où il est fait le bilan-arrêt sur image d'un secteur d'activité en pleine mutation, mais où sont également analysés des enjeux qui le dépassent. Tout en proclamant leur vacation à être service public d'éducation, les conservatoires ont bien du mal à la justifier en termes de rendement social. Coupés de leurs partenaires traditionnels (orphéons, sociétés de chant choral, fanfares et harmonies), ils rechignent à intégrer les nouvelles pratiques musicales que sont la chanson, le jazz, le rock, le folk... Les auteurs ne proposent d'ailleurs pas d'analyse univoque, assortie de solution-miracle ; ils cherchent, tout au plus, à démontrer l'inadaptation de certaines professions de foi et analyses socio-économiques.

Quid, d'autre part, du débat pédagogique interne au milieu musical ? Toute la deuxième partie de l'ouvrage y est consacrée. Entre l'hyper-individualisme de certaines pratiques pédagogiques et la pédagogie indifférenciée de "masse" (qui condamne ses tenants à "déprimer ou réprimer"), les auteurs plaident pour une voie médiane, pour une sage dialectique. L'ensemble de l'ouvrage est d'ailleurs marqué au coin du bon sens et se laisse lire sans effort (ce qui n'est certes pas le cas de la plupart des ouvrages similaires...)

Plusieurs contributions, en annexe, enrichissent le propos : textes de Henri Fourès, Inspecteur général, sur la finalité des réformes pédagogiques et l'importance du contrôle continu, de notre collègue Jacqueline Bruckert sur le CFMI de Lille dont elle est la directrice, de Jean-Claude Lartigot sur la formation socio-pédagogique des musiciens au CNSM de Lyon, etc. Nombreux tableaux et textes de référence complètent utilement l'ouvrage.

Une lecture indispensable pour tous ceux qui pensent que, pour la musique également, tout se joue à l'école.

Francis COUSTE

• Lucy GREEN **Music on deaf ears** (Musical meaning, ideology and education). Serie : Music & Society. Manchester University Press (Oxford road, Manchester M13 9PL). 165 pages, 8.95 livres sterling.

Directeur du Département Musique d'une *comprehensive school* londonienne (ILEA), le Dr Lucy GREEN conduit ici un vigoureuse attaque idéologique contre notre culture musicale contemporaine. Sa principale thèse est que le rôle traditionnel de l'éducation musicale consista toujours, d'une part, à cacher sous le masque de la méritocratie (créateurs inspirés) les stratifications de notre société, d'autre part, à reproduire celles-ci sous couvert de maintien de la hiérarchie naturelle des activités et des styles musicaux.

Néanmoins, l'aspects le plus original de cette étude est la distinction (essentielle à faire, selon notre auteurs) entre significations intrinsèques et significations conntées : toute musique en effet, connote sa propre position dans l'histoire de la musique universelle, mais s'inscrit également dans l'histoire personnelle, le **back ground** de chacun de ses auditeurs (images, associations d'idées, souvenirs, interrogations, croyances...). Ainsi, lorsque la musique est le parfait reflet de notre personnalité, elle nous "célèbre"; lorsque, en revanche, elle s'acccompagne d'attitudes négatives, de réticences envers telle ou telle de ses connotations, elles nous "aliène".

La présente étude développe efficacement les réflexions initiées naguère par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* (éditions de Minuit).

Francis COUSTE

• Philippe A. AUTEXIER **Beethoven, la force de l'absolu.** N° 106 de la collection Découvertes Gallimard, série Musique. 1991. 12,5 x 17,5. Riche iconographie en couleurs. 144 pages, 66 francs.

Collection de grande diffusion oblige, le musicologue a ici délaissé le discours volontiers janséniste tant prisé dans l'université française pour un style beaucoup plus alerte. L'originalité du propos n'en souffre pas pour autant. Ainsi – exemple parmi d'autres – Philippe Autexier souligne-t-il l'influence déterminante, sur la pensée du futur compositeur de *Fidelio*, de son maître Neefe, esprit des Lumières dont les intérêts allaient aussi bien à la littérature qu'à la musique, à la politique qu'à la Franc-Maçonnerie (ne fut-ce pas ce même Neefe qui, après avoir dissous la loge des Illuminés de Bavière dont il était le Vénérable, à Bonn, fonda une Société de lecture qu'il souhaitait voir ouverte, celle-ci, au plus grand nombre ?).

Les années heureuses à Vienne – où le jeune Ludwig connaît la gloire des salons et publie ses premiers recueils chez le grand éditeur Artaria – sont plaisamment retracées. Le 5 avril 1803, concert d'oeuvres de Beethoven organisé par Emanuel Schikaneder (encore lui...) avec qui le compositeur signe un contrat pour un grand opéra *Le Feu de Vesta;* tonitruante rupture avec le prince Lichnowki; prémices de la surdité; nombreuses tentatives de prendre épouse vouées à l'échec; luttes épuisantes pour conserver la tutelle du neveu Karl, tous ces faits sont restitués dans leur contexte, leur véritable dimension. Le musicologue souligne également la profonde originalité du discours beethovénien : empire du rythme, conflit de motifs musicaux autonomes que l'auteur dénomme "gestes"...

"Sauvage et solitaire, héros tragique au génie impétueux, romantique éperdu en quête d'absolu, tel apparaît Beethoven à ses contemporains, tel il reste pour l'éternité", écrit Philippe Autexier en épigraphe de la dernière partie du volume intitulée "Témoignages et documents" - florilège des plus belles pages écrites sur Beethoven au quotidien, sur la surdité sublimée, les oeuvres fétiches, les derniers quatuors, la *Neuvième Symphonie*... Sont également reproduits in extenso le Testament d'Heiligenstadt et la Lettre à l'immortelle bien-aimée. Bibliographie, discographie et filmographie complètent l'ouvrage. Signalons, enfin, qu'à l'instar des précédents volumes de la collection, l'iconographie est en tous points admirable.

• Irma BOGHOSSIAN - **Catalogue du Fonds Musical de l'ancienne Maîtrise de la Cathédrale St-Sauveur d'AIX-EN-PROVENCE.** Première partie : les Manuscrits. ARCAM/EDISUD, 168 p.

Travail effectué entre 1978 et 1983 et qui concerne les oeuvres appartenant à l'Archevêché d'Aix-en-Provence déposé pour consultations à la Bibliothèque Méjanes. L'inventaire laisse apparaître des manuscrits autographes rares et des copies non moins précieuses des Maîtres de Chapelle d'Aix du XVIIe siècle à nos jours, de POITEVIN à CALLIER en passant par CAMPRA, GILLES, PELEGRIN et F. DAVIS pour les plus célèbres.

4 parties forment le corps du Catalogue : les manuscrits anonymes avec quelques incipits musicaux, les auteurs et leurs oeuvres, les Recueils collectifs et un Addenda signalant les manuscrits relatifs à différentes activités de cette Maîtrise créée au XIe siècle.

La deuxième partie sera consacrée aux partitions éditées et/ou ronéotypées. Ce fonds pourra peut-être un jour servir à la création d'un Département-Musique à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence.

Francis COUSTE

UNE BIBLIOGRAPHIE DE BASE POUR LES CDI

Peu de finances dans les caisses, nous en sommes tous là et pour faire face à toutes les demandes, nous sommes contraints de faire au mieux avec le minimum. Comme il arrive que la musique soit un secteur quelque peu délaissé et qu'en la matière les publications d'ouvrages de poche ou en séries économiques soient rares, j'ai pensé vous soumettre cette petite bibliographie qui sera également publiée dans **Inter C.D.I.**. Certes, les établissements qui ont une série A3 musique n'y trouveront pas leur compte car cette liste s'adresse essentiellement aux collègues de collège qui sont plus souvent interrogés dans ce domaine que les collègues officiant en Lycée.

• VUILLERMOZ, Emile - **Histoire de la musique** - P : Le livre de Poche - 1985, 623 p. (n° 4835, index, 7*).

Cette édition chronologique nous offre un panorama de l'évolution des genres musicaux et une évocation des grandes oeuvres qui la jalonne. Comme le texte était un peu ancien, c'est une édition mise à jour par Jacques Lonchamp qui a fait l'objet de cette réédition. L'index facilite beaucoup les recherches car ce n'est qu'une approche rapide de tout ce qui s'est passé depuis l'antiquité.

• ANONYME, - **L'Opéra, dictionnaire chronologique de 1597 à, nos jours** - P : Le livre de Poche - 1986, 731 p. (n° 7861, 2 index, 8*).

Rédigé par une équipe italienne (ecco), cette édition a été actualisée par Jean-Pierre Tardif pour nous donner pour chacun des opéras étudiés ici : la date de sa composition, son auteur, son librétiste, le lieu et la date de la première représentation (avec les interprètes s'ils sont connus) ainsi que l'intrigue et un jugement sur l'oeuvre. Somme toute un document très complet que deux index : titres et compositeur aident à manipuler. L'étude s'arrête en 1985, mais ne doutons pas que la prochaine édition sera complétée.

• PERNON, Gérard - **Dictionnaire de la musique** - P : Le livre de Poche - 1986, 480 p. (n° 7862, tabl., chrono., ex., index, 6*).

Ce dictionnaire offre plusieurs approches du phénomène musical puisqu'il a une vision pluriel du phénomène. Outre les auteurs, les oeuvres majeures, il nous présente les instruments, les genres musicaux et sous forme de tableaux les concordances entre la musique et les autres arts à des périodes données. C'est donc là un instrument de travail intéressant où les élèves de premier cycle (et au delà)

trouveront l'essentiel de ce qu'ils ont à savoir puisque la synthèse présentée par chaque article est concise et précise. Ouvrage très complet, facile à manipuler et riche d'enseignements.

• JANKELEVITCH, Vladimir - **Fauré** - P : Presses Pocket - 1988, 382 p. ("Agora", n° 27, ex., Tab., Appendices, 10*).

On connaît Vladimir Jankélévitch le philosophe moraliste, mais on ne connaît généralement pas ses approches esthétiques. Presse Pocket nous donne l'occasion de le rencontrer face à face avec Fauré et ses mélodies qu'il étudie en détail. Nous en retirons non seulement une connaissance approfondie de Fauré et de ses oeuvres pour instrument et voix, mais aussi de sa vie et de l'atmosphère musicale qui a formé son goût si typique, si "français" et tout en même temps international. Fauré c'est une vision musicale de tout ce que les impressionnistes ont ressenti. Un ouvrage qui s'adresse plus au A3 qu'aux collégiens.

• GOULD, Glenn - **Entretien avec Jonathan Cott.** - P : Presses Pocket - 1988, 382 p. ("Agora" n° 40, Discographie, 5*).

Lors d'une série d'émissions télévisées, Jonattan Cott s'entretenait avec Glenn Gould. C'est le texte de ces rencontres que nous retrouvons ici. Gould est l'un de ceux qui a certainement le plus réfléchi sur la musique qu'il interprétait, de Bach en particulier, pour en donner une vision intériorisée puis transcendée au point de dérouter parfois son auditoire. Au cours de ces entretiens où il explique tout ce qu'il ressent, on comprend mieux pourquoi il interprétait la musique. Pour des A3 ou pour des curieux qui ne voudraient pas mourir idiots.

• HILDESHEIMER, Wolfgang - **Mozart** - P : Presses Pocket - 1990, 363 p. ("Agora" n° 56, ill, n.b., chrono., index, 6*).

Cet ouvrage rassemble une suite de conférences données par Hildesheimer sur Mozart. Année oblige, nous découvrons une vie de Mozart et, conjointement une fine analyse de ses oeuvres. C'est une vie de W.A.M. sans fioritures, loin de la mièvrerie des chromos qui font tous un Mozart enfant d'album de la Comtesse de Ségur et d'un Mozart en fin de vie ruiné et souffreteux. Rien entre les deux. Cet ouvrage qui se lit comme un roman est parfois assez technique et c'est pourquoi il ne conviendra guère qu'aux A3 ou aux élèves ayant une solide culture et pratique musicale.

• ANONYME (Université d'Oxford) - **Dictionnaire encyclopédique de la musique** - P : Laffont - 1989, 1200 p. ("Bouquins, T1 et T2, 120 F x 2).

La musique par le menu, précision et qualités de l'encyclopédisme non pédant. Ces ouvrages sont un élément indispensable à tout C.D.I. qu'il soit de Lycée ou de collège pour y trouver tout ce que l'on doit savoir (et même un peu plus) sur la musique et ceux qui l'ont faite.

• MASSIN, Jean et Brigitte - **Histoire de la musique occidentale** - P : Fayard - 1988, 1312 p. ("Les indispensables de la musique", 120 F).

Pour nous rappeler que la musique fait partie de notre culture, Jean et Brigitte Massin explorent son histoire dans cet ouvrage d'une grande clarté. Les élèves y trouveront d'amples renseignements pour compléter les recherches déjà faites sur d'autres ouvrages du même genre. L'unité dans la diversité des points de vue engendre la fécondité de la pensée.

Daniel FONDANECHE

INFOS EXPRESS

• RENCONTRES INTERNATIONALES DE PIANO 1991, en Côte Basque

Elles se déroulent du 29 juin au 11 juillet sous la direction de Catherine COLLARD. Neuf pianistes participeront à cette manifestation.

Bruno RIGUTTO, Joaquin ACHUCARRO, Michel DALBERTO, Bruno Leonardo GELBER, Imogen COOPER, Ivan MORAVEC, Dezsö RANKI, Sergueï EDELMANN, Anne QUEFFELEC.

Parallèlement à ces récitals, un **stage intensif** de 8 jours et des **cours d'interprétation, un atelier de musique contemporaine** permettront aux jeunes espoirs d'affirmer leur talent. Les lauréats donneront un concert.

Renseignements : Mairie de Guéthary - 64210 GUETHARY - tél : 59.26.28.85

• CHATEAU DE KERJEAN près de Landivisiau

Exposition du 15 juin au 30 septembre "La vie de château en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles". Spectacles "les Nuits de Kerjean", Fêtes et légendes avec la troupe de théâtre : Ar Vro Bagan. L'ensemble choral "Kanerien Sant Karantek" sous la direction de Thierry Bara interprète : La Cantate à Merlin, pièce musicale en langue bretonne consacrée à la légende de Merlin l'Enchanteur Soirée de folklore international avec des groupes Canadiens et Tchécoslovaques. Messe et cantiques bretons dans la cour d'honneur du château.

Renseignements : Château de Kerjean - 29440 SAINT-VOUGAY

ECHANGE FRANCO-QUEBECOIS

par **Denise CLAISSE**
Professeur agrégé

GENÈSE DE L'EXPÉRIENCE

Professeur d'Education Musicale au Collège Stanislas de Montréal, lycée français du Québec, j'enseignais alors la musique de la sixième à la terminale où j'avais pu créer l'année précédente, année de mon arrivée, une chorale, un ensemble de flûtes (S-A-T-B) et un orchestre de chambre. Notre premier concert ayant été consacré au Cinquantième Anniversaire de l'école, nous n'eûmes que deux mois et demi pour la préparation du spectacle de commémoration de la Révolution Française. Le peu de temps pour l'élaboration de ce dernier, résultat de ma collaboration avec un professeur d'Histoire, **Madame Pelosse** et de treize autres collègues rendit la réalisation d'autant plus ardente. Les jeunes vécurent cette expérience avec enthousiasme et la soirée "Sur un air de liberté", création à laquelle participaient trois cents jeunes se produisant devant mille deux cents personnes, fut un réel succès. Le Consul de France au Québec organisa des réceptions de remerciement et offrit un voyage en France à l'un des solistes chanteurs, élève de Terminale. Mais les autres jeunes avaient eux aussi l'envie de mieux connaître le pays qu'ils venaient de découvrir en vivant une page d'Histoire.

C'est ainsi que naquit l'idée d'un échange des élèves des "clubs musiques" avec des élèves musiciens de France.

Ne sachant avec quel collègue l'effectuer, j'écrivais dès le mois de juin à **Madame Dabet, présidente de l'APEMU** lui demandant conseil et la priant d'insérer éventuellement un encart dans son Bulletin. Elle-même intéressée, nous échangeâmes immédiatemnt les prémisses de ce qui allait se réaliser l'année scolaire suivante.

Le Collège Jules Verne était prédestiné pour cette expérience. Depuis longtemps impliqué dans des travaux sur le thème de la Francophonie, le Principal fut de suite favorable à la demande de Monsieur Masson, alors Directeur Général du Collège Stanislas. Aussi les rapports furent-ils immédiatement facilités.

C'est à ce moment que commença une aventure qui allait nous mener plus loin que nous le pensions au prime abord.

CHOIX DES ÉLÈVES

À la rentrée se posa très vite le problème du choix des élèves. Ne voulant ni de sélection par l'âge, ni de sélection par l'argent, les élèves invités furent ceux qui spontanément s'inscrivirent à trois activités musicales sur les quatre proposées :

- Cours (facultatif dans les grandes classes)
- Chorale
- Atelier (ensemble de flûtes)
- Orchestre (ensemble de cordes, bois et piano).

Quarante jeunes furent dans ce cas. Une liste d'attente fut créée en cas de défection, mais elle eut peu d'utilité, les jeunes étant dès le départ assidus et enthousiastes.

L'échange avec les élèves de Madame Dabet nous posait un problème : enseignant dans un établissement qui accueille des élèves à Horaires Aménagés Musicaux, elle proposait de venir avec deux de ces classes de quatrième et quelques élèves de seconde. Comment rivaliser avec des élèves consacrant de nombreuses heures à la musique depuis leur enfance, scolarisés musicalement dans l'un des meilleurs conservatoires de la région parisienne ?

À l'opposé, mes ensembles n'étaient constitués que d'élèves pour la plupart néophites en musique. Si plusieurs jeunes de l'orchestre prenaient des cours particuliers (aucun d'entre eux n'étaient toutefois au Conservatoire), ceux de l'ensemble de flûtes n'avaient généralement commencé la flûte ténor, alto ou basse avec moi que l'année précédente. Quant aux élèves de la chorale, la musique était généralement pour eux une découverte récente.

Accepter cet échange représentait donc un défi : celui d'être capable en six mois de monter un programme musical de qualité suffisante pour être présenté à l'étranger. Les enfants savaient qu'ils rencontreraient des jeunes d'un niveau musical supérieur au leur et comprirent dès le départ la nécessité de travailler en dehors des cours, ce qu'ils acceptèrent, étonnant leurs parents.

RÉPERTOIRE

Que produire de l'autre côté de l'océan ? Après un an de travail sur la musique française : celle de la Révolution et celle du 50ème anniversaire dont la pièce maîtresse fut une œuvre de Darius Milhaud : *Un petit peu de musique*, mini-opéra se passant à l'école, je proposai une année de travail sur la musique québécoise – juste retour des choses. D'autre part un travail de Recherchiste à Radio-Canada à mon arrivée dans ce pays, m'avait permis de rencontrer des compositeurs québécois contemporains dont j'admirais les œuvres et que j'avais envie de faire connaître en France. Madame Dabet accepta ma proposition et fut d'accord pour que nous nous spécialisions chacun dans la musique de notre pays, hormis les pièces de répertoire commun dont le *Gloria* de Vivaldi, que nous devions interpréter

avec d'autres chorales de la région parisienne. Leur spectacle s'intitulerait *Promenade à travers la musique française*, alors que nous proposerions : *Mon Québec à travers chants*, programme composé de musique folklorique et de musique contemporaine essentiellement inspirée par le folklore [1], alternant avec de courts poèmes et extraits de contes chargés de communiquer l'âme du Québec et ayant pour objectif de ne pas rompre le spectacle lors des entrées et sorties des différents groupes musicaux. Le choix des textes des poèmes et chansons fut le résultat d'une étroite collaboration interdisciplinaire, mes collègues de toutes matières ayant accepté de me faire connaître les plus beaux textes de leur patrimoine en lequel je puisai. Les enfants apprécièrent ce choix : "Quelle émotion de faire connaître notre pays !". "En France, nous chantions en pensant au Canada". Ce thème, permettant aux immigrants de faire connaître leur terre d'accueil et aux Québécois de valoriser leur patrimoine culturel, fut l'un des thèmes de l'année dans toutes les classes : "Nous avons aimé travailler sur ce thème". "Je ne connaissais pas la musique contemporaine québécoise. Cela m'a appris à connaître d'autres sortes de musique".

Le "cadeau musical" des élèves de Rueil fut un merveilleux cours d'histoire de la musique vivant sur la musique française : *Josquin de Prés, Corette, Rameau, Saint-Saëns, Satie, Fauré, Poulenc.* Une œuvre jouée par un correspondant ami, c'est tellement supérieur à une œuvre découverte en enregistrement ! Ils nous permirent aussi de découvrir de vieilles chansons françaises harmonisées par des contemporains et des chansons modernes de type Music-hall.

FINANCEMENT

Un échange international pose des problèmes financiers qu'on ne peut ignorer quand on est organisateur. Si le problème d'hébergement fut réglé par l'accueil dans les familles, le voyage ainsi que le prix des activités touristiques dans le pays eut été trop élevé pour les familles sans aides extérieures. Voici à titre indicatif comment nous avons résolu le financement en ce qui concerne notre groupe :

– Subvention de l'O.F.Q.J. (Office Franco-Québécois pour la Jeunesse).

– Subvention de l'Association des Parents d'Élèves du Collège.

– Subvention du Centre de Musique Canadienne.

– Aide de la Mairie d'Outremont (commune de Montréal où est implanté le Collège), jumelée avec Le Vésinet (près de Rueil) où nous avons donné un concert.

– Réception offerte par l'Association "Loisirs et Culture" du Collège Stanislas de Paris, affilié par ses origines au Collège Stanislas de Montréal.

– Quatre Concerts Bénéfices : nous donnions un premier concert (produit deux fois) en novembre, dont la totalité du bénéfice aida au financement du voyage en avion. Ce *Concert des Jeunes Talents* permit d'entendre des groupes de musique de chambre et des solistes de toutes classes en alternance avec des poèmes sur la musique. Nos deux grands concerts, l'un en mars avant notre départ en France, l'autre en mai avec le groupe français nous visitant, eurent lieu dans la salle de concert de l'Université de Montréal, salle contenant mille personnes. Nous pûmes jouer à guichets fermés et recueillir le prix des entrées moins la location de la salle. Ainsi le prix des dix ou douze jours de séjour put-il être inférieur au prix d'un billet d'avion aller et retour en charter.

L'expérience fut aussi le résultat d'un formidable mouvement de solidarité entre les parents : une comédienne mère d'élève, Louisette Dussault, offrit son aide pour la mise en scène du spectacle, une autre concevait le costume de scène qu'une famille confectionnait dans sa manufacture de vêtements pour enfants. Un père, photographe professionnel, offrait ses services pour les photos de la plaquette-programme imprimée par le Collège. Le professeur de dessin étant tombé malade au moment de la réalisation des affiches, j'organisai un concours pour les trois grands concerts et les quatre donnés en France :

- au Théâtre André Malraux de Rueil,
- au Centre Culturel du Vésinet,
- au Collège Stanislas de Paris,
- à l'Auditorium du Conservatoire de Rueil,

pour lesquels j'obtenais d'autres parents d'élèves des prix à gagner : CD, cassettes et places de spectacles (concerts et hockey). Cette action s'avéra positive pour faire connaître les dates des activités des clubs Musique. Les trente affiches gagnantes présentées dans les couloirs du Lycée, intéressèrent certes davantage les jeunes qu'une affiche à laquelle ils n'auraient pas participé.

Pour réduire le coût du séjour au Québec du groupe français, nous avons invité, lors de notre premier grand concert : *Stan' en fête*, les élèves de l'Harmonie du Petit Séminaire de Québec, qui en remerciement accueillirent ceux du groupe de Rueil. En effet, si on peut imaginer de se limiter à la visite des richesses historiques et artistiques de Paris et Versailles dans un séjour de dix jours en France, il est inimaginable de se contenter de la visite de Montréal en allant au Québec. Il me paraissait donc important de permettre à nos amis de visiter les points stratégiques du Québec : – Ottawa, la capitale fédérale et son remarquable Musée de la Civilisation, ville où nos amis se produisaient en concert au Lycée Paul Claudel, – Montréal, ses quartiers des affaires aux buildings à l'américaine, ses grands ensembles sportifs et sa Place des Arts, vaste complexe groupant de grandes et belles salles de spectacle de concert ou d'opéra, – mais surtout le joyau de la Belle Province : la ville de Québec. Ils y furent accueillis par de vraies familles québécoises au pur accent canadien, ce que ne leur offrait pas toujours le Collège Stanislas, plus cosmopolite que québécois puisque des jeunes de quarante-cinq pays différents s'y côtoient journellement.

BILAN MUSICAL

Pour ce bilan, je laisserai le plus possible la parole aux jeunes, utilisant les impressions qu'ils me transmirent à leur retour.

Ce qui pouvait apparaître comme un handicap au départ : échange avec un groupe de niveau différent, s'avéra être une chance en raison de la complémentarité des deux groupes.

Récemment venus à la musique, les jeunes de notre groupe eurent, au point de vue instrumental, à se hisser à un niveau supérieur, par un travail assidu, effort qui les transforma intérieurement, améliorant leur confiance en eux et leur joie de vivre. Ils n'eurent par contre pas autant d'efforts à fournir pour le chant choral. Librement inscrits, c'est avec un grand enthousiasme qu'ils pratiquèrent chaque semaine avec la Grande Chorale : cent quarante membres dont vint-cinq adultes (professeurs et parents), chantant à voix mixtes. Beaucoup surent d'ailleurs s'exprimer sur les bienfaits du chant choral. "Ma voix s'est affermie". "Je suis plus à l'aise dans ma voix et dans mon corps". "Avant, je chantais quand on me disait. Maintenant, je chante n'importe où, n'importe quand". "J'ai l'impression que ma voix s'est élargie et qu'elle est plus puissante". "Quand je chante, j'ai l'impression de me dévoiler : c'est mon cœur qui chante autant que ma voix". "Le Québec que je chante est comme un cadeau que j'offre à mes amis français".

Les élèves de Rueil furent surpris de découvrir la joie de chanter des jeunes de notre groupe.

"Nous nous complétons bien, et c'est cela qui est le principal". "Pour eux, la supériorité instrumentale ; pour nous, celle du chant et aussi peut-être de la cohérence scénique". Nous nous sommes en effet efforcés de présenter un spectacle formant un tout, soignant la mise en scène : de son clocher, un bourdon de village (un élève grimpé en haut d'une échelle) décrit ce qu'il observe : un violonneux québécois, un groupe de flûtistes, un ensemble de cordes et son gigueux, un groupe de chanteurs, et transmet ses observations révélatrices de l'âme et des coutumes du pays : pays où l'on sait s'amuser. Quand on parle du loup, on l'entend hurler ; quand on parle de l'ivrogne, on l'entend hoqueter ; quand on parle du "Grand pays" du Canada, les choristes donnent la notion d'espace en évoluant en rubans pour entrer en scène, etc.

Nos amis parisiens prirent un autre parti : celui de suggérer un salon, chacun jouant à son tour de son instrument (cordes, harpe, guitare, flûte, hautbois, cor, percussion, piano), en soliste ou en petit ensemble, puis tous les instruments réunis en orchestre, invitant le spectateur à porter son attention à des points divers de la scène. Leur partie vocale, outre l'interprétation d'œuvres d'auteurs classiques ou contemporains ci-dessus nommés, faisait place aussi à des chants évoquant le Music-hall.

Nous avions aussi choisi d'interpréter quelques pièces en commun : des chants québécois de Gilles Vigneault et le *Gloria* de Vivaldi, interprété au Théâtre André Malraux de Rueil ainsi qu'à la Salle Claude Champagne de l'Université de Montréal, lors du concert *A chœurs parfaits* du 3 mai 90. Bien des jeunes trouvèrent intéressant "de comparer des façons de travailler et des interprétations différentes". Ils ont "adoré chanter avec l'orchestre du Conservatoire". "C'était comme dans le disque. Je ne l'oublierai jamais".

Les enfants apprécièrent aussi beaucoup de pouvoir parler de musique, leur "dénominateur commun" avec leur correspondant. "Il est extraordinaire de savoir que d'autres comme nous, bien que si différents et lointains font de la musique, car nos amis de collège ne nous y encouragent généralement pas". "Quel plaisir aussi de faire de la musique à la maison avec son correspondant ou d'échanger des partitions avec nos amis". Ils ont aussi découvert qu'après deux ans de pratique intensive ils pouvaient déchiffrer de la musique avec d'autres. Et comme l'a justement exprimé le professeur de Mathématiques, accompagnateur et l'une des voix de basse de notre groupe : "Partis avec des élèves, on est revenus avec des artistes".

BILAN HUMAIN

"La musique crée des liens plus forts que ceux du système scolaire". "Elle permet de vivre d'autres émotions". "On se connaît mieux quand on joue ou que l'on chante ensemble". "Quel bonheur de se faire des amis d'autre culture", de "s'enrichir des différences des autres, que l'on apprécie d'autant plus qu'on a une passion en commun".

Et quelle chance pour moi de collaborer avec des collègues français d'une telle qualité : Madame Dabet avec qui la correspondance fut dès le départ aussi constructive que chaleureuse, Madame Bauer sa collègue, aussi remarquable en musique qu'en Histoire de l'Art qu'elle enseigne à Paris IV, Monsieur Le Provost, professeur de piano au Conservatoire, si enthousiaste d'avoir découvert des musiques canadiennes.

Signalons enfin que la collaboration étroite des enseignants avec les parents, autant à Rueil qu'à Montréal fut très positive sur le déroulement de l'expérience, l'estime réciproque qu'elle suscita ayant des répercussions bénéfiques sur le comportement des enfants.

RÉPERCUSSIONS SUR L'ÉTABLISSEMENT SCOLAIRE

Les élèves du Collège de Montréal ont envié les Horaires Aménagés de leurs amis de Rueil. "La musique devrait faire partie de la vie scolaire". "Lorsque le cours facultatif de Musique se trouve de 17 à 18 heures, cela ne nous incite pas à nous y inscrire". N'ayant qu'une heure et quart de pause en milieu de journée, les enfants du Québec ont dû prendre sur leur temps de repas pour suivre les ateliers, mangeant trois fois par semaine en un quart d'heure afin d'aller à la chorale le lundi, à l'orchestre le mercredi et à l'ensemble instrumental de flûtes le jeudi. "La musique est aussi importante que n'importe quelle autre matière". "On

devrait avoir des heures incluses dans l'horaire". "La musique mérite d'être considérée comme une activité plus importante".

L'exemple est le meilleur pédagogue. "Quand j'ai entendu l'orchestre du Conservatoire jouant si bien, j'ai eu envie de faire comme eux". "Les élèves de Rueil nous ont donné le goût d'une pratique musicale plus intense". On peut mesurer cette motivation pour la musique au travers de leurs communications au retour du voyage : quinze élèves sur trente-six n'ayant jusqu'ici pratiqué que la flûte à bec ou le chant expriment le désir de commencer un instrument : le violon (1), le violoncelle (2), la flûte traversière (4), le hautbois (1), le saxophone (1), le clavecin (1), l'orgue (1), la guitare (1), le piano (2), la flûte basse (1). Deux élèves ayant abandonné le piano et la flûte traversière sont encouragés à recommencer.

L'expérience "nous a appris à nous mesurer à quelque chose de meilleur". "On devait exceller". "Elle nous a fourni des objectifs d'amélioration". "Néanmoins, je constate qu'en deux ans, on peut déjà avoir un bon niveau". "On est meilleur que ce que je croyais". "On était David et Goliath. Mais notre fronde, ça a été notre cœur, notre confiance en soi et le plaisir de jouer". "Maintenant la technique, c'est une question de temps. Cela ne me semble pas un problème puisque j'ai le goût". Les jeunes de Rueil leur ont permis d'élargir leur connaissance de la musique française. On pouvait entendre au Collège à notre retour des extraits fredonnés du *Madrigal* de Fauré. Ce n'est pas une audition enregistrée qui aurait pu avoir cette conséquence !

RÉPERCUSSIONS SUR LE CONSERVATOIRE

L'énergie et la bonne humeur qui ont régné toute l'année au sein de l'orchestre des élèves de Montréal ont fait que travail et plaisir ont été inextricablement liés. C'est ce sentiment de plaisir musical que nos élèves n'ont pas ressenti aussi vif chez leurs amis de Rueil. "On leur conseille des œuvres au-dessus de leur niveau, ce qui peut être bien pour progresser, mais qui les empêche souvent d'apprécier ce qu'ils font". "Les difficultés techniques à vaincre leur font parfois oublier le plaisir de jouer". "On les pousse trop. Ils sont un peu dégoûtés". "Faire de la musique est pour eux quelque chose de trop sérieux". "Ils jouent bien, mais ils n'ont pas l'air d'aimer ça". "On leur propose trop d'œuvres pour adultes". "Je jouerais bien leurs œuvres, mais sans spectateurs, car il faut être à l'aise dans ce que l'on chante pour pouvoir l'aimer". Mais quelle joie de combiner nos points forts ! Eux, leur grande technicité musicale ; nous, notre plaisir de faire de la musique. Lorsque nous réunissions nos deux orchestres dans la *Suite Canadienne* de Harry Somers, nous étions, en jouant "unis comme une seule personne qui veut bien faire et réussir ce qu'elle fait". "C'était superbe", ou dans le *Gloria* de Vivaldi quatre chorales étant réunies. "Comme les chœurs sonnaient bien avec grand orchestre !" Quand on mesure l'influence positive de ces productions en commun sur des jeunes de collège, on ne peut qu'être reconnaissant, aux dirigeants du Conservatoire, aux professeurs des classes à Horaires Aménagés et aux étudiants de Rueil, d'avoir accepté que nos élèves se produisent avec eux.

Les jeunes de Montréal ont été impressionnés par la diversité des instruments de leurs amis : cordes et flûtes traversières comme chez eux, mais aussi hautbois, cors et harpes. Toutefois, ils regrettent de les avoir surtout entendus séparément : "Il aurait pu y avoir plus de combinaisons avec les instruments qu'ils avaient", et ont ressenti leur éducation musicale trop individualiste. "Leur enthousiasme pour la musique serait plus grand si on leur donnait l'occasion de faire davantage de musique de chambre ou de jouer plus souvent en orchestre". "Ils ont tout pour réussir car ils manient leurs instruments avec une dextérité que nous n'avons pas".

L'intérêt de l'expérience réside aussi dans l'échange de répertoire : à la fin des deux séjours, les enfants connaissaient pratiquement tous les textes des deux groupes. Des professeurs de Conservatoire, intéressés par la découverte d'œuvres de compositeurs québécois à la pensée vigoureuse et souvent personnelle nous demandèrent des partitions ou communiquèrent ultérieurement avec le Centre de musique Canadienne.

RÉPERCUSSIONS SUR LE TRAVAIL SCOLAIRE

Au retour notre groupe se fit remarquer par "son grand rayonnement" dans le Collège. J'appréciais d'autant plus cette remarque qu'elle émanait de l'adjoint au Censeur, que je savais soucieux de la réintégration des élèves après dix jours d'absence. Loins de les retarder, ce séjour leur fut un bon stimulant scolaire. Aucun doublement parmi eux. Chaque concert, moyen de progresser, leur permit de prendre davantage confiance en eux et de développer leur caractère, comme en témoignent les citations suivantes : "Au concert, j'avais le trac, mais à force d'en faire, j'ai gagné en aisance et je me maîtrisais mieux". "Cela m'a appris à vaincre". "Chacun avait un sommet à atteindre". "Maintenant, je suis plus responsable : j'étais obligée de savoir quand commencer mon solo !". ""De savoir ce que j'ai à faire m'a aidé à structurer mes idées". "Durant le séjour, on a appris autant qu'à l'école. On a appris en se détendant". "Je suis sûr que toutes les connaissances que j'ai pu acquérir en Français, en Histoire, en Architecture, en Musique me serviront tôt ou tard". "On a aussi appris à respecter ce qu'on était capable de faire sans être jaloux des autres". "Ce voyage m'a grandi intérieurement. Il m'a changé. Je vois à présent les choses d'une autre façon".

Je pense que ces témoignages sont assez éloquents pour prouver que la répercussion de l'expérience sut être positive sur le travail scolaire de ses participants.

CONCLUSION

Cette expérience s'est avérée positive en bien des points. Parce qu'elle eut lieu entre des établissements différents : collège, classes à Horaires Aménagés et Conservatoire avec des professeurs de bords différents, n'ayant pas les mêmes objectifs d'enseignement, elle sut en bien des points modifier l'attitude des jeunes face à la musique.

Si les enfants de collège prirent conscience de la nécessité d'une rigoureuse formation musicale pour progresser, les enfants des classes à horaires aménagés prirent conscience de la nécessité de conjuger amour et technique. Et je suis sûre qu'à leur retour du Canada, des élèves de Rueil auraient pu prononcer cette phrase d'un jeune de Montréal : "Maintenant qu'on est passionné, on voudra toujours en faire plus et mieux". Attitude importante dans un contexte économique difficile. La pratique d'une activité de passion constructive n'est-elle pas la meilleure arme dans la lutte anti-stress des jeunes inquiets de leur avenir ?

Expérience positive bien qu'elle proposait des formules de concert différentes, l'une excellant dans l'interprétation individuelle, l'autre portant son effort sur l'esprit d'équipe. Ouverts aux idées des autres, changeant nos habitudes et partageant des façons différentes de penser, nous avons été amenés à modifier nos manières de concevoir un spectacle.

Expérience intéressante par son aspect culturel, chacun des deux groupes ayant proposé des œuvres parmi les plus caractéristiques de son patrimoine artistique, faisant naître chez les participants un respect mutuel pour chacune des deux cultures en présence. D'une part la culture française enracinée dans la riche culture européenne, belle par ses structures et ses raffinements artistiques ; l'autre, la culture québécoise, directe et spontanée, parfois touchante et toujours joyeuse.

En lisant *Montréal 5016 km* au deuxième étage de la tour Eiffel que nous visitions, nous avons pris conscience Madame Dabet et moi que des deux côtés de l'océan, il y avait beaucoup à faire en musique avec les jeunes et que nos deux manières de l'appréhender étaient complémentaires. "On a envie de mieux faire quand on est écouté".

Les deux groupes liés d'amitiés par la musique ont su durant l'expérience être à l'écoute des uns et des autres et l'ont terminée avec la détermination de progresser, s'enrichissant des qualités de leurs correspondants. "Maintenant, j'ai le goût de la musique pour la vie" disait encore un élève de 4ème dans l'avion regagnant le Canada. N'est-ce pas notre rôle d'enseignant de la musique que de transmettre ce goût ?

Denise CLAISSE

*
* *

NOTES SUR LES COMPOSITEURS DU PROGRAMME

I. Michel BEAUCHAMP, né en 1963 est un jeune compositeur qui termine ses études d'écriture au Conservatoire de Montréal où il est élève de Jacques FAUBERT. Professeur de guitare au Collège Stanislas, dans le cadre extra-scolaire, il a accepté d'harmoniser trois danses pour notre orchestre de chambre.

II. Claude CHAMPAGNE (1891-1965) né à Montréal, obtint ses diplômes musicaux d'institutions privées. Violoniste, compositeur et pédagogue, il fut directeur de l'enseignement musical pour la Commission des Ecoles Catholiques de Montréal et Editeur en chef du département de publications d'œuvres canadiennes de la Société BMI.

Instigateur d'une pédagogie moderne pour la formation des jeunes musiciens, il fut une figure de proue pour le Québec, ayant formé une pléiade de pédagogues, musicologues et compositeurs du Canada.

III. Maurice DELA (1919-1978), compositeur, organiste et pianiste Montréalais. Longtemps au service de Radio-Canada, il fut aussi professeur d'orchestration à l'Université du Québec à Montréal (U.Q.A.M.).

Bien que la forme reste classique, il a souvent employé la polytonalité et fait quelques emprunts à la musique sérielle.

IV. Jacques HETU, né à Trois Rivières en 1938, il fut élève de Clermont PEPIN au Conservatoire de Montréal et d'Olivier MESSIAEN au Conservatoire de Paris. Ses œuvres figurent au répertoire de nombreux orchestres tant au Canada qu'à l'étranger. Il a enseigné à l'Université Laval de Québec et enseigne maintenant la composition à l'Université du Québec à Montréal.

J. HETU accorde une place importante à l'émotion, à la cohérence du discours et à l'expression lyrique.

V. Jean PAPINEAU-COUTURE est né à Outremont, cité de notre Collège, en 1916. Après ses études musicales à Montréal, il obtint un baccalauréat en composition au Conservatoire de Nouvelle Angleterre et suivit les cours de Nadia Boulanger. Il enseigna successivement au Conservatoire de Montréal et à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Il est président fondateur de la Société de musique contemporaine du Québec.

Son style a évolué graduellement du néo-classicisme polymodal et polytonal vers le total chromatique atonal. On y trouve beaucoup d'intérêt pour la couleur des sonorités.

VI. Clermont PEPIN, né à Saint Georges de Beauce près de Québec en 1926, a poursuivi ses études musicales à Montréal, Philadelphie et Paris. Ex-professeur et Directeur du Conservatoire de Montréal, il fut président des Jeunesses musicales du Canada et président de l'Association des compositeurs, auteurs et éditeurs de musique du Canada (C.A.P.A.C.). Auteur de plus de quatre-vingts œuvres, il est joué en Amérique, en Europe et au Japon.

Son évolution créatrice, celle d'un homme soucieux de vivre et de comprendre son siècle, l'a conduit à exploiter au mieux les possibilités expressives d'une écriture libérée des cadres traditionnels, enrichie de techniques nouvelles.

VII. Harry SOMERS, né à Toronto en 1925. Comme bon nombre de jeunes de notre Collège, il ne commence à s'intéresser à la musique qu'à l'adolescence. Il travaille avec tant d'assiduité qu'il est admis en piano au Conservatoire de Toronto, études qu'il poursuit à San Francisco puis à Paris où il étudie la composition avec Darius MILHAUD. Somers se distingue non seulement par sa polyvalence mais aussi par sa prolificité : il a écrit pour orchestre, chœurs, ensemble instrumental, mais aussi pour la scène, le cinéma et la télévision. Son œuvre la plus connue est l'opéra *Louis Riel*, commandé pour l'année du centenaire du Canada en 1967. Il est devenu l'un des compositeurs canadiens les plus réputés sur la scène internationale.

On s'étonnera à juste titre de voir figurer son nom dans un programme de musique québécoise (Somers est originaire de notre province voisine : l'Ontario). Le motif en est le choix de l'œuvre : la *Suite pour cordes* que nous interprétons est inspirée de chansons populaires québécoises telle le 3ème mouvement, variation sur *Si mon moine voulait danser.*

VIII. Jean TROTTIER, jeune compositeur né en 1963, termine ses études d'écriture au Conservatoire de Montréal où il est élève de Jacques FAUBERT en contrepoint et de Gilles TREMBLAY en composition. Pianiste, il possède une maîtrise en interprétation de l'Université McGill de cette même ville.

Il a accepté d'harmoniser, spécialement pour notre ensemble de flûtes, deux pièces du répertoire de la relève de la garde du fort de l'Ile Sainte Hélène.

IX. Gilles VIGNEAULT, né en 1928 à Natashquan, sur la rive gauche du St Laurent, l'auteur-compositeur-interprète Gilles VIGNEAULT, véritable symbole du Québec, devient d'abord professeur après avoir passé une licence ès Lettres à l'Université Laval de Québec, métier dont il s'échappe pour animer une émission folklorique à CFCM-Québec, pour se produire dans les boîtes à chansons ou pour travailler à la télévision et au théâtre. Il enregistre son premier microsillon en 1962 et donne dès lors plusieurs tournées de chansonnier en Amérique du Nord comme en Europe.

Parce qu'il a su dire, mieux que nul autre, la prise de conscience de tout un peuple, Gilles VIGNEAULT est devenu un agent de l'essor culturel québécois, un vecteur de l'identité nationale, s'affirmant comme le créateur le plus éminent de l'Age d'Or de la chanson québécoise.



"Mon Québec à travers chants". Direction : Denise Claisse

MUSIQUES D'ENSEMBLE 1991

La Fédération Nationale d'Associations de Parents d'Enfants des Conservatoires (Musiciens et danseurs) est une très heureuse initiative en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes musiciens. Les 16 et 17 Mars derniers, eurent lieu les rencontres de *MUSIQUES D'ENSEMBLE*, ouvertes à toutes les musiques mais seulement à des *groupes de musiciens professionnels âgés de vingt à trente ans.*

Deux jours exceptionnels : confrontation de jeunes talents, audition d'ensembles présentant tous les genres de répertoires, sans distinction : classiques - anciens - contemporains - traditionnels - ou jazz... L'occasion pour la FNAPEC de distribuer, comme chaque année aux lauréats, des bourses et des engagements divers.
Trente groupes soigneusement sélectionnés ont pu affirmer leur talent.

La FNAPEC a réussi là une rencontre inoubliable grâce au dévouement de **Simone Dubreuil**, assistée d'une équipe de personnes douées d'un remarquable sens d'organisation et d'abnégation.

Indépendamment des bourses et avantages qui ont été distribués, je vous dirai ici tout le plaisir que j'ai éprouvé à entendre :
le "*Trio Wozzeck*" (Pno. Vlon. Vcelle) particulièrement dans l'oeuvre de **M. Ravel**. Cet ensemble est déjà doué d'un tempérament certain : musicalité - fougue - excellente interprétation... Le "*Quatuor Aria de Paris*" (4 flûtes en ut) dans le quatuor de **P. M. Dubois** ou dans **"le Vol du Bourdon"**, nous a mis le coeur de fête... "*Le Quatuor Emphasis de Dijon*" (saxophones) a rallié tous les suffrages et nous a comblé de bonheur avec **le Quatuor de Florent Schmitt** : une œuvre d'une extrême difficulté technique; un pur chef-d'œuvre de l'Art français ! Je me souviens encore du "*Quintette Rhône-Alpes*" (Trp. Cor. Tromb. Tuba et Cornet) qui, dans un style différent (jazz) se montra aussi très séduisant Le "*Quatuor de flûtes Bilitis*" possède de toute évidence une très bonne technique. Nous avons entendu avec beaucoup d'émotion le "**Divertissement sur les flûtes**" de Raymond Loucheur, un de nos grands compositeurs français, injustement laissé dans l'ombre! ... "*Le Trio Dumky*" (Vlon - Cello - Pno) a remarquablement interprété **Mendelssohn** et **Dvorak**... "*Le Duo Leterne-Tricoire*" (Vcelle - Pno) a exécuté à la perfection **Fauré**..."*Le Trio Voirin* " (Vlon - Alto - Vcelle) dans le **divertissemento de Mozart** : une belle démonstration de sensiblité, de justesse, une mise en place de premier ordre... "*Le Duo Arpegio*" (Hbois - Harpe) a fait preuve de beaucoup de talent dans "**Ravel**"... L'Ensemble de musique ancienne "*La Turbulente*" (fl. à bec-viole de gambe et clavecin) nous fit entendre un air d'antan bien charmant; grâce à cette rencontre, il se produira prochainement dans un concert à Versailles !...) *Le Duo Moreau* (Vlon - Pno) nous a permis de mesurer la musicalité et la virtuosité du violoniste et du pianiste. La passion qui anime ces deux solistes nous laisse présumer un brillant avenir... L'ensemble de percussion "*Agora*" possède une excellente technique... "*Le Vincent Courtois Quartet*" (Cello électrique - Pno - Contrebasse et Batterie) dans un répertoire de jazz a fait une démonstration pleine de fougue et d'originalité. Tous sont des instrumentistes expérimentés qui ont auparavant acquis les bases techniques de leur métier... Le "*Duo de Guitares Courtin-Forichon*" ? une remarquable technique et une jolie sonorité dans "**Debussy**" et "**de Falla**"... encore un "coup de chapeau bien mérité" au "Quatuor Debussy de Lyon", pour son excellent travail de justesse et de précision. Pour notre plaisir à tous, il a tenu dans son programme, à rendre hommage au compositeur dont il porte fièrement et à juste titre le nom...

Il est bon de rappeler que la FNAPEC qui organise cette manifestation avec de nombreux mécènes, participe également tous les ans *en juillet* au *stage de cordes et de musique de chambre de SARLAT*. Elle organise aussi une croisière musicale en Méditerranée au *mois d'Avril*, tout en donnant de nombreux concerts notamment au *printemps musical des jeunes à TUNIS*. Elle monte avec le concours du CENAM l'exposition itinérante *Des métiers de la musique*, dans toute la France. Enfin, signalons : *Les Orchestrales de BRIVE* (*du 20 au 30 Août*) qui rassemblent 5 orchestres – 900 jeunes musiciens sur scène – 6000 auditeurs dans la salle pour le concert final – 35 animations dans la ville – 18 concerts décentralisés dans les communes (*concerts quotidiens et gratuits*)... le concert final regroupera tous les participants des pays d'Europe pour exécuter une œuvre pour grand orchestre spécialement créée cette année par **Gérard Calvi** (ce qui nous promet des instants de joie et de plaisir)... le succès de cette manifestation est de plus en plus considérable et retient l'attention d'un public chaque année plus dense et toujours plus fidèle.

J'éprouve devant de telles initiatives, la plus grande admiration, puisqu'elle nous procure les plus belles émotions... car, qui mieux que la Musique peut faire vibrer nos cœurs ?

Pour tout renseignement, n'hésitez pas à vous adressez
au Siège Social de l'association : Madame Simone Dubreuil
"La Colombière", 69370 St Didier au Mont d'Or.

Jacqueline Planel.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

J'ai rendu compte précédemment de l'excellent dossier sur *la Voix* publié par les éditions **J.M. FUZEAU**. Ce dossier s'insère dans une collection en tous points remarquable. Citons en particulier le premier intitulé : Ecoute et Découverte des Instruments. Rappelons qu'il s'agit d'un guide pédagogique, un livret de l'élève et un ensemble de trois cassettes. Le dossier est copieux à tous points de vue et tout à fait complet. Il ne se contente pas de présenter les instruments mais les insère dans des oeuvres caractéristiques. Il présente les principales familles d'instruments dans les différentes sortes de jeu possible. Par exemple, nous entendons successivement le violon en staccato, legato + harmoniques, doubles cordes, glissando, ricochets, pizzicati. Les extraits d'oeuvres sont copieux et permettent vraiment de se faire une idée exacte des possibilités de chaque instrument et de chaque famille. Quant à la cassette de tests sonores, elle est également abondante et variée.

Un autre dossier s'intitule LES FORMES MUSICALES, *Suite, Concerto, Sonate, Symphonie*, par **B. Rolin, M.O. Dugert**, **T. Laurent**. Il sera suivi d'autres sur la fugue, la variation, l'ouverture, le poème symphonique puis le motet, la cantate, l'opéra, le lied ainsi que la chanson. Que dire du livret pédagogique sinon qu'il est difficile de rassembler autant d'informations précises dans un aussi petit volume et avec autant de clarté sans cependant tomber dans la simplification abusive. Quant au livret de l'élève, il est un modèle d'encouragement à une écoute intelligente et raisonnée.

Le troisième dossier s'intitule **le Moyen Age et la Renaissance**. Là encore il s'agit d'une véritable gageure : comment faire découvrir six siècles de musique à des élèves qui ignorent tout ou presque des civilisations où ces musiques ont pris leur source. Là encore, je pense que le pari est tenu grâce à la clarté de l'exposé et à l'abondance des informations soigneusement ordonnées. Tant les formes musicales que la facture instrumentale sont méticuleusement inventoriées et ce cahier a l'immense mérite de permettre une information cohérente dans un domaine particulièrement vaste et difficile. Trois cassettes sont exploitées par un guide pédagogique et un très copieux livret de l'élève, qui permettra une étude à la fois historique, géographique, culturelle et bien sûr musicale. Mais sans les soubassements précités, cette étude musicale ne reposerait sur rien. Etant donné la difficulté du sujet, on peut dire qu'il s'agit vraiment là d'une réalisation exemplaire.

Les éditions **A. Leduc** nous proposent deux nouveaux volumes dans la collection VERSION JAZZ de DANIEL FRANÇOIS : les volumes 3 et 4. J'ai, en son temps, dit tout le bien que je pensais des deux premiers volumes déjà parus. Les deux nouveaux sont encore plus élaborés. Rappelons qu'il s'agit d'un "*solfège*" jazz construit à partir de morceaux composés spécialement par Daniel François, professeur au C.N.R. de Dijon. Chaque leçon comporte un ensemble complet d'exercices rythmiques, de préparation vocale, d'exercices d'audition. Trois nouveautés par rapport aux volumes précédents : l'ossature mélodique, donnée séparément du texte et pouvant se chanter avec la cassette. C'est une ouverture essentielle vers l'improvisation; des exercices de transposition spontanée, dont l'accompagnement se trouve également sur la cassette et dont on connait tout le profit pour la formation musicale et un paragraphe "pour approfondir un peu" qui sont un chemin vers l'analyse musicale et une compréhension mélodique et harmonique du texte, elle aussi orientée vers l'improvisation.

La cassette d'accompagnements est destinée à l'élève et constitue une remarquable réalisation. Le sous-titre des volumes est "*Thèmes de Jazz à chanter et à jouer*". C'est dire que l'intérêt de cette collection dépasse le cadre du cours de Formation Musicale ou de la classe de collège. Le volume 3 s'adresse aux niveaux IM3 et Préparatoire, et le volume 4 aux niveaux Préparatoire et Elémentaire 1. En résumé, un outil de tout premier plan tant pour le Conservatoire que pour le Collège.

DIA SUCCARI, professeur au C.N.R. de Paris, nous propose aux éditions **A. Leduc** des **Exercice de Lecture** pour la Formation Musicale en 6 recueils de Débutant 1 à Elémentaire 2. Les recueils de ce genre abondent et il est bien difficile de dresser un palmarès, ce qui réussit aux uns ne réussissant pas

forcément aux autres. Disons que ces volumes prennent en considération tous les paramètres de la lecture, et qu'il pourra rendre de grands services par sa clarté et par sa rigueur.

Les éditions **Leduc** nous offrent également dans la collection des "*Cahiers d'Analyse et de Formation Musicale*" **Missa Pange Lingua de Josquin des Pres** par Edith LEJET. Que dire sinon qu'il s'agit une fois de plus dans cette collection d'un ouvrage précieux par tous les éléments d'analyse et d'histoire qu'il rassemble. Un peu de nostalgie, cependant lorsqu'Edith LEJET nous parle de l'hymne "*Pange lingua*" comme "très populaire à cette époque"... Les deux dernières strophes de l'hymne plus connues sous le nom de "Tantum ergo" étaient encore populaires il y a vingt ans. Sic transit... L'analyse proposée ainsi que les différents exercices solfégiques d'analyse et d'écoute seront abordables par des élèves d'Elémentaire et les grandes classes des Lycées. Précisons que ce volume doit être accompagné de la partition et d'un enregistrement de l'oeuvre. Ce genre de réalisation est en tout point précieux pour nous permettre de donner à nos élèves ce minimum de culture musicale, qui seul pourra faire d'eux des interprètes et non des exécutants mécaniques de musique dont le sens leur serait à jamais fermé.

Musique et mouvement à l'école Simone Marques, éditions EDISUD. L'école dont il s'agit est essentiellement le Collège, puisqu'il rapporte une expérience pratiquée sur mille enfants de sixième et cinquième de niveau socio-culturel familial moyen, mais cette expérience est bien entendu transposable à l'Ecole élémentaire et pourra également faire réfléchir les enseignants de Formation Musicale des Ecoles de Musique. Nous somme en face d'un travail méthodique et réfléchi en collaboration avec une psychologue comportementaliste-cognitive, d'une éducatrice corporelle et d'un photographe. Après un avant-propos qui rappelle "*qu'il ne peut y avoir de musique sans geste*", sont exposés le projet pédagogique, les situations pédagogiques, la mise en évidence du rôle du mouvement dans l'apprentissage de la musique à l'aide de sondages écrits; Mouvement et activité ludique; Mouvement et apprentissage dans le groupe de travail. Il est difficile de rendre compte du sérieux et de l'intérêt de ce travail mené avec autant de compétence que de modestie. Pas de déclarations fracassantes ou de mépris pour d'autres pratiques. Au contraire, beaucoup d'humilité devant la réalité vécue. Sérieux dans l'exposé, sérieux dans la pratique : il ne s'agit en aucun cas d'une démarche démagogique. Elle est au contraire aussi exigeante pour les élèves que pour les enseignants. Enfin, il s'agit de rejoindre de l'intérieur, de vivre la musique, y compris dans un rapport vital à la partition et dans une nouvelle compréhension de l'écriture musicale. J'ai bien dit : la partition. Il ne s'agit pas de créer de nouveaux signes mais de découvrir la vie musicale dont sont porteurs les signes existants à partir d'une perception corporelle. Un ouvrage à lire et à méditer par tous les éducateurs.

Les éditions **EDISUD**, nous ont fait parvenir un autre ouvrage : **Ecoles de Musique**, *un changement bien tempéré*, par JEAN-CLAUDE LARTIGOT et ERIC SPROGIS. J'en rendrai compte dans un prochain numéro de notre revue, car les questions soulevées demandent à être étudiées de très près à la lumière de l'évolution du statut des enseignants de la Fonction Publique Territoriale et de nouveaux documents officiels en préparation sur la fonction des Ecoles de Musique et en particulier de leur rôle dans la cité.

ANNE LE FORESTIER complète peu à peu aux éditions **LEDUC** sa série des Dictées à parties manquantes accompagnée d'une cassette. Je ne reviendrai pas plus longuement sur la qualité de cette série dont beaucoup de professeurs ont déjà expérimenté les mérites.

Solfège jazz, Richard Maria, **éditions H. LEMOINE**. Ces huit leçons de solfège permettront de faire découvrir à des élèves relativement avancés (Elémentaire) le langage du Jazz, sa modalité, et les conduire vers l'improvisation. Un outil intéressant, moins scolaire que les recueils de Daniel François, mais qui pourra les compléter utilement. Le but de l'auteur est de "familiariser les élèves musiciens avec le Jazz et certaines musiques traditionnelles dont ce dernier s'est inspiré, tout en proposant un travail vocal aux difficultés propres à ces genres".

PIANO

Piccolo piano, *Musiques Européennes pour piano facile.* "Neuf éditeurs ont décidé de s'associer pour publier un recueil de pièces faciles pour piano à l'attention des enfants d'Europe, qui pourront ainsi découvrir par la musique une image sonore de chaque pays de la Communauté. "Les éditions **VAN DE VELDE** ont été le maître d'oeuvre de ce projet et ce petit recueil est particulièrement réussi. Chaque pays bénéficie d'une double page illustrée, bien

entendu en neuf langues. Ajoutons que les droits d'édition de ce livret sont intégralement versés à l'*UNICEF*. Le premier chèque a d'ailleurs été solennellement remis à cet organisme lors du salon *MUSICORA*.

Les classiques favoris du piano. **Ed. H. LEMOINE**. Mais oui ! Il s'agit d'une nouveauté... ou plutôt d'une nouvelle présentation de certains morceaux en "ürtext", bref, un toilettage qui s'imposait à ce recueil décidément incontournable. Bravo aux éditions Lemoine de ne pas céder à la routine de la réimpression à l'identique de partitions garanties avec les fautes d'origine (je ne citerai pas de nom, mais je suis sûr que nous en avons tous des exemples en tête !).

Précisément dans leur collection urtext, les mêmes éditions **LEMOINE** perfectionnent les Inventions à 2 et 3 voix, et les Petits Préludes et Fugues de J.S. Bach; ainsi que les Valses de Chopin. Remercions cet éditeur d'avoir fait un effort méritoire de présentation et de qualité de papier, sans parler de la valeur intrinsèque de ces éditions critiques, le tout en ayant su garder une modération des prix.

Toujours aux éditions **LEMOINE**, voici les volumes 5A & 5B des plaisirs de la musique, choix de morceaux, depuis les clavecinistes jusqu'aux compositeurs contemporains, classés par niveaux, doigtés et annotés par Arlette Mendels-Voltchikis. Ces volumes sont destinés aux élèves d'Elémentaire 2 et Moyen. Le choix, très éclectique, va de Bach à Duke Ellington. Une excellente réalisation dans l'esprit des précédentes.

Signalons enfin, chez le même éditeur, **children's pop piano**, arrangements faciles, volume 1, par Hans-Günter Heumann. Il s'agit de thèmes de "variété" très simplifiés et surmontés des accords, en plus de la main gauche. Un volume utilisable avec les accords préparés des "claviers" modernes. Les arrangements sont corrects et peuvent rendre des services à ceux qui recherchent ce genre de littérature.

Les éditions **SALABERT**, dans leur politique de réimpression du fond *Rouart-Lerolle*, nous donnent à redécouvrir l'oeuvre pour piano de Deodat de Severac dans un très copieux piano album, collection "*Compositeurs du XXe siècle*". JOAQUIM TURINA bénéficie également de ces réimpressions dans un volume de près de 400 pages contenant entre autres les Contes d'Espagne, les Danses Gitanes et les Minerias...

CHANT CHORAL

On ne connait pas assez la collection *Chant-Contre-chant* que les éditions **J.M. FUZEAU** développent avec persévérance. Saluons une innovation qui sera appréciée de beaucoup de chefs de choeurs : la publication de cassettes de travail voix par voix, et de cassettes de play-back orchestral. C'est le cas pour six chansons d'Edith PIAF adaptées et orchestrées par Charles Henri-Bonnet. Nous y trouvons *Milord, Non, rien de rien, La Goualante du pauvre Jean...* Une réalisation utilisable tant par les chorales traditionnelles que par les chorales de collèges. Chansons d'aujourd'hui, chansons de toujours, un vaste répertoire relativement facile est ainsi offert.
Nous avons également reçu **POLYPHONIA**, nouvelle revue de musique sacrée en latin pour choeur mixte a capella, qui se veut être une anthologie de musiques normalement introuvables en éditions plus connues, tant anciennes que contemporaines. Renseignements auprès des éditions CARRARA, 4 Via Calepio, Bergame (Italie).

Enfin, rappelons que tout un répertoire de chansons populaires harmonisées édité autrefois par la *Schola Cantorum* ou la *Procure de Musique* est toujours disponible en Suisse Rue du Sapin 2 a / case postale. ch-2114 fleurier (Suisse). A la même adresse se trouvent les éditions **GESSENEY**, qui proposent un très intéressant catalogue de chansons contemporaines harmonisées. Des partitions à découvrir...
L'abondance des parutions m'oblige à reporter au mois prochain les autres nouveautés reçues... Que les éditeurs veuillent bien m'en excuser !

Daniel BLACKSTONE

Mozart à l'école

L'atelier Sainte-Marthe et l'ensemble intermezzi d'Avignon proposent des concerts publics et animations scolaires autour de deux petits opéras de chambre de Mozart : *Bastien et Bastienne* et *le Directeur de Théâtre*. La formation est réduite : trois chanteurs accompagnés au piano et au violoncelle. Des conditions particulières sont faites aux scolaires.

Renseignement : Serge Lecour, B.P. 219, 78206 Mantes-la-Jolie Cedex - Tél. : (1) 30.94.12.89

nOtre discOthèque

• LISZT, Franz – *Dernières pièces pour piano* – PARIS : ASTREE - 1991 63'05" - Andrea Bonatta sur 'Piano Liszt" Eduard Steingraeber, 07/90 - CD : E 8725, distrib. AUVIDIS.

Je serai tenté de rapprocher Liszt dans ces dernières oeuvres, d'un de ses contemporain : Hugo. La similitude est assez troublante. L'un et l'autre son célébrissimes, comblés d'honneurs et de gloire. A l'enterrement d'Hugo, 600000 personnes se bousculaient. Liszt avait à peine défunté que Weimar et Budapest se disputaient l'honneur de son tombeau. L'un comme l'autre exprimèrent jusqu'à leur fin la puissance qui les habitait. Ils *extravaguaient* selon l'expression de Hugo, pour trouver Une *aspiration vers ce qui pourrait être*. Ce vers hugolien rend exactement compte de ce que sont ces dernières pièces où l'on perçoit tout en même temps Liszt songeant à ses amis disparus et voulant encore tirer de ce piano qui fit sa gloire, des accents nouveau. Mais il devine que le public n'est pas encore mûr pour cette musique et la "Bagatelle sans tonalité" ne dure que trois minutes.

L'excellente interprétation d'Andrea Bonatta sur cet instrument historique, nous conforte dans l'idée que l'Abbé était encore un redoutable technicien et qu'au delà du dilettantisme le créateur devenait novateur

• BEETHOVEN, Ludwing van. - *Quatuor Opus 18 : N° 1,3,5* - PARIS : BNL - 1991, 77'22" - Quatuor à cordes de Chartres, 11/90 - CD : 112798, distrib. AUVIDIS

Nous avons là des oeuvres de jeunesse. On le sent dans la vigueur qui les anime et dans des accents encore imprégnés de la vie viennoise, carrefour de la culture de cette fin XVIIIe siècle. Les six quatuors à cordes sont tous dédiés à son mécène et admirateur, le Prince Franz-Joseph von Lobkowitz. Ils lui demanderont trois ans d'efforts et de révisions ,pour obtenir cette diversité brillante qui marque sans doute la fin du règne de Haydn dans ce domaine et le début de celui de Beethoven, même si le 5e en La majeur est librement inspiré du K 464 de Mozart.

Le Quatuor de Chartes (Patrice Legrand, Robert Aribaud, Gilles Deliège et Philippe Pennanguer) qui a vu le jour en 1984, donne aux pièces impaires des *Quatuors* une intensité soutenue, qui met bien en relief les accents fougueux de l'écriture contrapuntique, la volonté de vivre et de plaire qui habitait Beethoven dans ces années là. Bien que l'oeuvre ait été exécutée dans une église, la prise de son est excellente et l'espace sonore donne plus de vie encore à ces pièces.

Daniel FONDANECHE

• Le gai saber. Troubadours et jongleurs 1100 - 1300; Camerata Mediterranea, dir. Joël Cohen. Erato 2292 - 45647-2, DDD, 74'38.

Pour interpréter ces beaux textes de notre Moyen Age occitant, Joël Cohen a momentanément délaissé sa Camerata de Boston et a réuni des spécialistes de la langue occitane sous le nom de Camerata Mediterranea. Il a ainsi fait appel à Jean-Luc Madier, interprète de musique traditionnelle, ou à l'érudit Pierre Bec, grand connaisseur des troubadours.

Des textes dus à Raimbaut de Vaqueiras, Pierre Vidal, Marcabru, Bertrand de Born ou Bernard de Ventadour sont accompagnés de leur musique ou de musique d'époque. Un très beau travail de reconstitution.

• Josquin DESPREZ, Oeuvres religieuses, Ensemble vocal Proscenium, dir. Jacques Feuillie. Cybelia CY 881, DDD, 52'03.

Grand spécialiste de musique mesurée à l'antique, Jacques Feuillie a fait ici un remarquable travail de réalisation de partitions religieuses de Josquin Desprez. Il nous propose la *Messe de Beata Virgine*, la *Messe Faisant regretz* et les motets *Misericordias Domini* et *Salve Regina*. Un bel ensemble vocal fort bien dirigé et une nouvelle écoute d'oeuvres que l'on croyait connaître

• Georg BÖHM, Nicolaus BRUHNS, Vincent LÜBECK, *Oeuvres d'orgue*; Marie-Claire Alain. Erato 2292-45665-2, DDD, 60'13.

Très beau disque, à tous les points de vue. D'abord par les oeuvres, trois de Böhm, trois de Lübeck et les cinq oeuvres formant l'intégrale de la musique d'orgue de Bruhns. Ensuite parce que ces compositeurs sont très représentatifs du style de l'Allemagne du nord, le "style fantastique" que Jean-Sébastien Bach apprécia et mit en pratique. Sous cette forme, ce disque est en outre véritablement didactique, et il faut en remercier l'interprète et le producteur.

• Jean-Sébastien BACH, *Clavier-Übung III*, etc.; Marie-Claire Alain. Erato, coffret de 2 CD, 2292-45664-2, DDD, 120'20.

Marie-Claire Alain ne se contente pas d'avoir réalisé deux intégrales de l'oeuvre d'orgue de Bach, il semble que, peu à peu, elle enregistre en son numérique une nouvelle intégrale. Elle nous propose ici le troisième livre de la "Pratique du clavier" (*Clavier-Übung*) qui comporte les *Chorals* BWV 669 à 689, les *Duos* BWV 802 à 805, oeuvres encadrées par le *Prélude* et la *Fugue* BWV552/1 et 2. Cet ensemble a été surnommé "Dogme en musique" par Schweitzer et "Messe luthérienne pour orgue" par Chailley.

A cette grande fresque s'ajoutent le *Prélude et fugue* BWV 547, les *Variations canoniques sur "Von Himmel hoch, da Komm ich her"* BWV 769 et les *Chorals* BWV 655 et 668. L'interprétation est exemplaire.

• Musique pour orgue mécanique; Olivier Latry. BNL 112792, DDD, 78'05.

Le XVIIIe siècle a connu l'apogée du goût bizarre du public pour les instruments mécaniques : horloges, orgues... Les plus grands noms de la musique ont écrit pour ces curiosités des partitions qui sont loin d'être négligeables. Ce disque réunit des oeuvres de Haendel, Cherubini, Haydn, Mozart, Balbastre et Beethoven. Olivier Latry a eu la bonne idée d'interpréter ces oeuvres sur un véritable instrument, l'orgue "historique" de l'église Saint-Paul de Kirchheimbolanden en Allemagne, aux sonorités très proches de celle des instruments mécaniques. Les amateurs seront comblés.

• W. A. MOZART, *les grands concertos pour piano*, Maria-Joao Pires, Orchestre Gulbenkian de Lisbonne, dir. Theodor Guschlbauer; Orchestre de chambre de Lausanne, dir. Armin Jordan. Erato, coffret de 5 CD séparés, 2292-45657-2, ADD, 5'45.

Année Mozart oblige, l'éditeur a regoupé des enregistrements de Maria-Joao Pires réalisés de 1973 à 1978. La pianiste portugaise aux petites mains nous propose onze concertos qui ne sont pas tous des "grands" – ceux que la musicologie considère comme tels sont les douze concertos compris entre le K 449 et le K 503 – : n°9 K 271, n°12 K 414, n°13 K 415, n°14 K 449, n°17 K 453, n°19 K 459, n°20 K 466, n°21 K 467, n°23 K 488, n°26 K 537 et n°27 K 595. En prime, pour compléter trois disques, on dispose des rondos K 382 et 386 (restitution de P. Badura-Skoda et C. Mac Kerras) et du rondo pour piano seul K 511. L'interprétation de Maria-Joao Pires est limpide et bien articulée. Ce coffret – les disques sont disponibles séparément – s'écoute donc très agréablement.

• W. A. MOZART, Cosi fan tutte, A. Antonacci, M. Bacelli, A. Dohmen, R. Decker, etc., Orchestre et Choeur des Marches, dir. Gustav Kuhn. Orfeo, coffret de 3 CD, DDD, 183'34.

Je n'ai pas assisté à l'unique représentation de cet opéra de Mozart au théâtre Lauro Rossi de Macerata – ville des Marches italiennes – lors du festival de 1990, je ne sais donc pas si j'aurais apprécié l'adaptation moderne. Mais l'essentiel reste la musique, et il faut reconnaître que Gustav Kuhn nous donne une version palpitante et très enlevée. Les applaudissements et les bruits du public me hérissent toujours, mais comment les éviter quand on veut saisir sur le vif une représentation ? Un témoignage très intéressant.

• W. A. MOZART, Oeuvres pour deux pianos et piano à quatre mains; Ingrid Haebler, Ludwig Hoffmann. Philips Edition Mozart, vol. 16, coffret de 2 CD, 422 516-2, ADD, 146'57.

Malgré une tare indélibile de naissance – le format du livret d'accompagnement est trop réduit – le disque compact permet non seulement de retrouver des enregistrements disparus des catalogues mais le son numérique, inusable, est incomparable. En fin, pour la plus grande joie des mélomanes, on peut disposer sous un faible encombrement de séries du passé ou à venir. Mais là, il faut tancer les distributeurs car ou bien les gros coffrets sont offerts au compte-gouttes et disparaissent, comme l'oeuvre d'orgue de Bach par Marie-Claire Alain ou la *Selva morale* de Monteverdi par Corboz, ou bien les amateurs français doivent faire venir à grands frais des coffrets dont disposent seuls les Japonais, les Etasuniens ou les Allemands, comme les cantates de Bach par Richter.

Il faut cependant remercier chaleureusement les éditeurs qui osent se lancer dans des projets monumentaux comme l'intégrale des lieder de Schubert (cf. *infra*) ou celle des oeuvres orchestrales de Johann Strauss fils (*ibidem*). S'agissant d'un compositeur aussi prolifique en quantité et en qualité que Mozart, le projet d'une intégrale est un pari un peu fou, fondé à la fois sur les ressources des catalogues Philips, DG et Decca, et sur de nouveaux enregistrements. De plus, il a été fait appel à des musicologues pour compléter les fragments. Le tout formera un monument – le mot n'est pas trop fort – de 180 CD environ répartis en 45 volumes édités par Philips. Quelle manne pour célébrer l'année Mozart !

Cela dit, il est évident que malgré le grand éventail d'interprètes, cette intégrale miraculeuse, que tout mélomane se doit de posséder, ne propose pas toujours des versions de référence.

Le petit coffret qui nous occupe est consacré aux oeuvres pour piano à quatre mains – Mozart est un des premiers compositeurs à avoir écrit des chefs-d'oeuvre pour cette forme musicale – et pour deux pianos. Pour cette formation, Mozart n'écrivit que deux oeuvres achevées, la *Sonate* K 448/375a et la superbe *Fugue* K 426; on sait que Mozart connaissait admirablement l'écriture contrapuntique et qu'il se perfectionna à la lecture des partitions de Haendel ou de Jean-Sébastien Bach dans la bibliothèque de van Swieten. Mozart transcrivit cette fugue pour quatuor à cordes et ajouta alors un adagio introductif. Beethoven fut très impressionné par cette fugue, sans doute la plus belle de Mozart, et non seulement il la recopia mais tout laisse à penser que sa *Grande fugue* en est issue directement.

Dans leur intégrale de ces oeuvres (coffret Erato de 4 disques noirs ERA 9062/3/4/5; le report en CD serait le bienvenu) Jörg Demus et Paul Badura-Skoda avaient eu la bonne idée de faire précéder la fugue par la transcription de l'adagio pour deux pianos. Ces mêmes interprètes, dans une reconstitution due au second, nous offrent ici le *Larghetto et Allegro* en mi bémol majeur K *deest*.

Quant à Ingrid Haebler et Ludwig Hoffmann, leur interprétation est tout à fait dans le style qui convient. Un fleuron de plus pour l'édition Mozart. A suivre.

• Ludwig van BEETHOVEN, *Quatuors à cordes*, vol. 4; Nouveau Quatuor de Budapest. Hyperion CDA 66404, DDD, 67'06.

Suite de l'intégrale entreprise par le Nouveau Quatuor de Budapest, ce quatrième volume nous propose les deux derniers quatuors dédiés à Razumovski, op. 59 n°2 et 3. Le comte André Razumovski, ambassadeur de Russie à Vienne, était un ami et un protecteur de Beethoven. Dans ces deux oeuvres, Beethoven est vraiment devenu lui-même : on est loin de l'op. 18 ! La présente version est fort honnête, sans soulever l'enthousiasme, mais elle s'écoute très agréablement.

• Franz SCHUBERT, *Pièces pour piano à quatre mains*; Nadine Palmier, Joël Rigal. BNL 112793, DDD, 67'32.

Le piano à quatre mains est non seulement une discipline hautement formatrice mais c'est aussi une authentique forme musicale qui possède ses lettres de noblesse depuis Mozart. Tout pianiste devrait pratiquer les oeuvres pour quatre mains de Schubert – les quatre volumes de l'édition Peters sont aisément accessibles en France – leçon d'écriture en modulations, source de bonheur musical et de quelques chefs-d'oeuvre.

Les interprètes nous proposent un panorama allant des quatre *Länder* D 814 et de la célèbre *Marche militaire* D 733 aux deux grandes partitions que sont la *Fantaisie en fa mineur* D 940 et la *Sonate en ut majeur* dite "Grand duo" D 812. Sans convaincre toujours – trop de maniérisme parfois – les interprètes nous donnent une version sympathique.

• Franz SCHUBERT, *Intégrale des mélodies*, vol. 10; Martyn Hill, ténor, Graham Johnson, piano. Hyperion J33010, DDD, 74'09.

Les dix-neuf lieder rassemblés ici ont en commun d'avoir été composés en 1815. A côté de trois oeuvres rarement enregistrées – *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201, *Adelwold und Emma* D 211, *Harfenspieler I* D 325 – on trouve des oeuvres de cette année miraculeuse pour Schubert – comme 1840 pour Schumann – sur des textes de Goethe ou Hölty.

Comme cela fait plaisir d'entendre ces oeuvres écrites pour ténor chantées par un ténor ! Martyn Hill interprète fort bien ces belles pages et Graham Johnson lui donne la réplique qui convient. Ce dernier présente très bien les oeuvres, mais c'est toujours en anglais seulement. Chaque disque de cette édition est une perle rare, et on nous distillera le plaisir jusqu'en 1997 !

• Félix MENDELSSOHN, *Paulus*, H. Donath, H. Schwarz, W. Hollweg, D. Fischer-Dieskau, Choeur et Orchestre de Düsseldorf, dir. Rafael Frühbeck de Burgos. EMI, coffret de 2 CD, ADD, 131'08.

Des deux grands oratorios achevés de Mendelssohn, j'avoue avoir un faible pour *Paulus,* peut-être parce qu'il est plus proche qu'*Elie* du modèle de Jean-Sébastien Bach, avec citation de nombreux chorals. Le plateau réuni en 1977 était très équilibré, et c'est avec plaisir que l'on retrouve cette version en CD; le report, très soigné, rend bien l'atmosphère grandiose voulue par le chef.

• Johannes BRAHMS, *Sonates pour violon et piano*; Frédéric Pelassy et Christophe Simonet. BNL 112786, DDD, 77'39.

Les trois sonates de Brahms pour violon et piano appartiennent à la grande maturité de Johannes, mais il me semble que cela ne signifie pas grand chose car, pour moi, Brahms est l'un des rares compositeurs dont toutes les compositions sont intéressantes, malgré les quelques faiblesses relevées par l'éminentissime brahmsien Claude Rostand (*Johannes Brahms*, rééd. Fayard, 1978). Aux trois *Sonates* op. 78, 100 et 108 s'ajoute naturellement le *scherzo* de la Sonate FAE. On sait que cette oeuvre "fa-la-mi" porte la devise du violoniste Joachim, *Frei aber einsam* (libre mais solitaire); l'oeuvre lui fut offerte par Dietrich (1er mouvement), Schumann (2e et 4e mouvements) et Brahms (3e mouvement).

De telles oeuvres réclament des interprètes d'exception, sauf à tomber dans la mièvrerie, la virtuosité, bref, l'erreur. Dès le début de l'audtion de ce disque, on est surpris par une interprétation qui traduit le métier, l'expérience, la musique longuement réfléchie. Pas du tout ! Les deux protagonistes sont jeunes, très jeunes, et ils nous donnent là une référence, peut-être même la référence. Chapeau !

• Johann STRAUSS fils, *Edition Intégrale*, vol.16 à 18; Orchestre symphonique de Bratislava, dir. Alfred Eschwé; Orchestre philharmonique d'Etat de Kosice, dir. Alfred Walter. Marco Polo 8.223216 à 18, DDD, 59'23, 73'34, 58'50.

Monument discographique en cours, l'édition intégrale des oeuvres orchestrales du "roi de la valse" s'enrichit ici de 36 morceaux, toujours dans leur orchestration originale. Le désordre volontaire des oeuvres est corrigé par un index des numéros d'opus avec indication du volume.

On suit le jeune exalté de la révolution de 1848 (op.52) à travers une polka satirique (op. 57) avec choeur et bruits divers pour se moquer d'une branche des Jésuites, thuriféraires de Metternich. Mais il faut vivre et faire oublier les (fragiles) sentiments révolutionnaires : op.171 pour saluer l'empereur de Galicie ou op.67 (*Kaiser Franz Joseph Marsch*). Mais Strauss célèbre aussi les évènements viennois : op. 176, 194, 264,306 ou la célèbre *Valse des moteurs* op. 265 pour les étudiants en technique. On appréciera également la fameuse polka rapide *Vivent les Hongrois* ! op.332 ou des adaptations d'airs de *Macbeth et Rigoletto* de Verdi (op. 112).

Un monument dont on attend la suite. La présentation, excellente, est toujours en anglais et en allemand.

• Mélodies et romances de GLINKA, DARGOMYJSKY, MOUSSORGSKI, BORODINE et TCHAIKOVSKY; Galina Vichnievskaia, soprano, Mstislav Rostropovitch, piano. Erato, coffret de 2 CD, 2292-45643-2, DDD, 120'09.

Ces deux superbes CD nous proposent un double parcours dont l'âme russe est le dénominateur commun. Il s'agit d'abord d'une anthologie de la mélodie russe de Glinka fondateur de l'école musicale nationale russe – à Tchaikovsky – bêtement rejeté par le Groupe des Cinq – en passant par Dargomyjsky et deux membres du Groupe des Cinq. Les oeuvres sont magnifiques et l'interprétation digne d'éloges. Mais il ne faudrait pas oublier les auteurs des textes car cette anthologie musicale est aussi un panorama de la poésie russe, avec des poèmes signés Pouchkine – ami de Glinka – , Lermontov, Nekrassov, Tolstoï ou Apoukhtine. Une réalisation exemplaire.

• Gabriel FAURÉ, Les sonates pour violoncelle et piano; Roland Pidoux et Jean-Claude Pennetier. Erato-Radio France "Musifrance" 2292-45022-2, DDD, 54'21.

Il n'est pas facile, techniquement, de jouer Fauré, mais il est encore plus difficile de l'interpréter car l'on tombe trop souvent dans la virtuosité et/ou le sentimentalisme. Les interprètes ont su éviter tous les pièges et nous donnent une véritable référence de l'intégrale des oeuvres de Fauré pour violoncelle et piano (aux deux sonates s'ajoutent *Elégie* op. 24, *Romance* op. 69, *Papillon* op. 77). bravo et merci pour ce très beau disque.

• Arnold SCHOENBERG, Gurre-Lieder; P. Frey; E. Connell, J. Van Nes, etc., Choeurs de Hambourg, Bavière et Francfort, Orchestre symphonique de la radio de Francfort, dir. Eliahu Unbal. Denon, coffret de 2 CD, CO 77066-67, DDD, 107'55.

On a tout dit sur cette oeuvre commencée en 1900 et achevée en 1911 : romantisme attardé au moment où Schoenberg s'attaque à la tonalité, démesure (plus de 80 cordes, 25 bois, 25 cuivres...), grandiloquence, rappels wagnériens et malhériens, longs passages ennuyeux, etc. Il faut bien du courage, de la part des interprètes comme de celle du producteur, pour se lancer dans une telle entreprise.

La présente version – la 3e en CD à ma connaissance – est tout à fait remarquable; Eliahu Inbal a su maîtriser l'imposant effectif instrumental et vocal, traduisant le grandiose mais aussi le tragique et la tendresse. L'enregistrement rend justice aux intentions du compositeur et l'on entend très distinctement les subtiles combinaisons de timbres voulues par Schoenberg. Une réalisation imposante.

• Les plus belles musiques de films. Decca, coffret de 2 CD, ADD/DDD, 127'29.

Les cinéphiles seront à la fête avec ce "Palmarès du cinéma" qui nous propose les principaux thèmes musicaux de 26 films. Richard Strauss, Mozart, Puccini mais aussi Morricone, Bernstein ou Maurice Jarre. Chercher les titres des films en famille ou entre amis dans un petit jeu musical domestique ! Le livret est malheusement indigent, et il est dommage qu'il ne s'agisse pas toujours des bandes originales. Economique : 2 CD pour le prix d'un seul.

Philippe ZWANG

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*





l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________

______________ Code postal ______________ Ville ______________

Pays ______________

Je soussigné, souscris un abonnement				DOM-TOM Étranger**
	SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	**290 F**	**350 F**
	COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	**320 F**	**385 F**
	Suppl. baccalauréat	☐ année 1991 (l'exemplaire)	**75 F***	**90 F**
	Cassette baccalauréat	☐ année 1991	**85 F**	**95 F**
	Disque baccalauréat	☐ année 1991	**88 F**	**100 F**
	Laser Disc bacccalauréat	☐ année 1991	**145 F**	**160 F**
	Abonnement de soutien	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat)	**500 F**	**600 F**

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français
Date ______________ Signature

* Dont 12 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 120 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



H. SELMER & Cie
instruments de musique
18, rue de la fontaine au roi
75011 Paris France



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate no 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — no 295
1er mouvement de la sonate 14 — no 365

B. BARTOK
Quatuor no 4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite no 1) — no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 326
Les Troyens — nos 366/367

BRAHMS
4e symphonie — no 362

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise no 5 "L'Héroïque" — no 295
1re ballade en sol mineur — no 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — no 365
Grande sonate en trio — no 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308
Quatuor à cordes op. 10 — no 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322

GERSHWIN
Rhapsody in blue — no 368

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie no 102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342
Symphonie "La Surprise" — no 364

IBERT
Quatuor à cordes — no 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

C. LEFEBVRE
Vallée — no 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — no 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie no 4 en La M. — no 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342
Symphonie en sol mineur K.550 — no 364
Quintette pour clarinette — Nos 369/370

J.C. PETIT
Jean de Florette — no 366

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

PUCCINI
Messa di Gloria — no 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324
Daphnis et Chloé — no 343

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317
Manfred — no 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — no 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA - Nuits dans les jardins d'Espagne

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :

no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1991 : Prix 63 F

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

BAC 1991 : 63 F + 12 F de port - Disque du Bac : 72 F + 16 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 13 F d'expédition.